

PUBLICACIÓN BILINGÜE DEL CENTRO MEXICANO PARA LA MÚSICA Y LAS ARTES SONORAS

NUEVA
ETAPA

IDEAS SÓNICAS

SONIC IDEAS

BILINGUAL PUBLICATION OF THE MEXICAN CENTRE FOR MUSIC AND SONIC ARTS

25

Número colaborativo: Revista F-ILIA
Universidad de las Artes de Ecuador
y Revista Ideas Sónicas (CMMAS)

AÑO 13 • No. 25 • JULIO - DICIEMBRE 2021
13th YEAR • NUMBER 25 • JULY - DECEMBER 2021

PUBLICACIÓN BILINGÜE DEL CENTRO MEXICANO PARA LA MÚSICA Y LAS ARTES SONORAS

SONIC IDEAS SÓNICAS

BILINGUAL PUBLICATION OF THE MEXICAN CENTRE FOR MUSIC AND SONIC ARTS

AÑO 13 • No. 25 • JULIO - DICIEMBRE 2021

13th YEAR • NUMBER 25 • JULY - DECEMBER 2021

versión electrónica disponible en

www.sonicideas.org

www.cmmas.org

“Proyecto apoyado por la Secretaría de Cultura, a través del Centro Nacional de las Artes y el proyecto Chapultepec, Naturaleza y Cultura por medio de la convocatoria: Territorios enlazados”



GOBIERNO DE MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
NATURALEZA Y CULTURA



GOBIERNO DE LA CIUDAD DE MÉXICO



ENES 10 años
MORELIA (2011-2021)

Telefónica
FUNDACIÓN



Secretaría de Cultura
GOBIERNO DE MICHOACÁN



Gobierno de Michoacán
GOBIERNO DE MICHOACÁN

EDITORIAL

Editor invitado

Mtro. Fredy Vallejos

En colaboración con:

Editor asociado

Dr. Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

**Coordinador editorial**

Ing. Romina Victoria Ambrocio

**Revisión Editorial**

Dra. Silvana Casal

**Administración**

Ing. Romina Victoria Ambrocio

Staff editorial y operaciones

CMMAS staff

Contacto: info@cmmas.org

CMMAS

Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras - Rodrigo Sigal.

Universidade Federal de Juiz de Fora - IAD - Instituto de Artes e Design - Daniel Quaranta.

Ideas Sónicas / Sonic Ideas

Año 13 número 25, Julio - Diciembre 2021 - Juiz de Fora - MG- Periodicidad semestral.

ISSN:2317-9694

Música - Música Electroacústica - Arte Sonoro - Tecnología Musical - Sonología.

Distribuida por Medios Propios.

Impreso por IMPSEGO Impresos y Sellos de Goma, H. de Nacozari #75-5, Col. Centro CP. 58000, Morelia, Michoacán, México. Diseño: LGD. Jaime Rodríguez Núñez.

Derechos Reservados ® 2021 Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

Copyright © 2021 by Mexican Center for Music and Sonic Arts.

Subscription Information: info@sonicideas.org / info@cmmas.org

El uso de cualquier contenido deberá ser autorizado por escrito a través de info@sonicideas.org

The Use of any content must be authorized in writing via info@sonicideas.org

Formato e instrucciones detalladas para colaboradores se encuentran disponibles en: www.sonicideas.org

Templates and detailed instructions for contributors are available on: www.sonicideas.org

Los puntos de vista expresados por los autores en sus artículos no reflejan necesariamente los de CMMAS ni los de la Junta Editorial y de Asesores. Es responsabilidad de los autores conseguir los permisos para utilizar cualquier material en sus artículos que esté sujeto a los derechos de autor, incluyendo ilustraciones, citas y fotografías. Por consiguiente, el CMMAS y la Junta Editorial y de Asesores declaran su descargo de responsabilidades por cualquier violación a derechos de autor o de cualquier otro tipo que pudiera surgir por el contenido de la revista. Los autores están de acuerdo en indemnizar y mantener libre de perjuicio al CMMAS por cualquier reclamo que pudiera haber por violación de derechos de autor o de cualquier otra violación derivada de sus artículos.

The views expressed by the authors in their entries are their own and do not necessarily reflect those of the CMMAS or the Editorial / Advisory Board. All authors are responsible for securing permission to use any copyrighted material, including graphics, quotations and photographs, within their entries. The CMMAS and the Editorial / Advisory Board therefore disclaim any and all responsibility for copyright violations and any other form of liability arising from the content of the journal. Authors agree to indemnify and hold the CMMAS.

TABLA DE CONTENIDOS

4	NOTA DEL EDITOR Mtro. Fredy Vallejos	88	John William Montoya IWA
5	ARTÍCULOS Renzo Filinich Orozco El oído extendido: cuando la ciudad se transfigura con las tecnologías digitales	89	CONTRAPUNTEOS, "Resistencias sonoras"
17	Jorge Gregorio García Moncada Ukhu Pacha an electroacoustic music composition based on the pre- columbian fututo /waylla kepa instruments	90	Jorge Barco
28	Jorge David García Tecnología libre para una música libre: ¿es posible construir un sistema de producción musical alternativo?	92	Paula González
46	Aurora Lechuga Rodríguez Complejidad en producciones musicales interdisciplinarias basadas en diseños sonoros	94	Rafael Subía
54	Sergio Ruiz Trejo El paisaje sonoro de la ciudad de Cali como posibilidad creativa: Investigación artística autoetnográfica de actos sonoros en espacios públicos	95	Adela Vargas
74	TEXTURAS María Emilia Sosa Cacace El camino hipostático dentro del modelo decolonial e interdisciplinario de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías	97	ENTREVISTA Entrevista a Mesías Maiguashca Por: Fredy Vallejos
		102	BIOGRAFÍAS

NOTA DEL EDITOR Mtro. Fredy Vallejos

Para la edición número 25 de IDEAS SÓNICAS, producida por el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en colaboración con el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (F-ILIA) de la Universidad de las Artes del Ecuador, hemos decidido reflexionar sobre la relación entre producción artística y tecnología, centrándonos en la diversidad de manifestaciones de dicha relación en las artes musicales y sonoras. La respuesta favorable a la convocatoria tuvo como resultado más de treinta propuestas con una variedad temática que se verá reflejada en la selección final de los trabajos.

Como propone Silvia Rivera Cusacanqui en Sociología de la Imagen, el paradigma de gran parte de los materiales propuestos en esta publicación es precisamente la exploración de las ideas más allá de las palabras, y, en este caso en particular, por medio del fenómeno sonoro y sus derivas tecnológicas. Desde esta perspectiva, el artículo de Filinich nos propone una mirada de la ciudad latinoamericana como productora de una farmacología positiva al sugerir una ruptura sistémica a través de prácticas tal como el Circuit Bending o el Databending. En efecto, teniendo en cuenta que las redes de datos establecen conexiones que se extienden a través de redes de máquinas y que, a su vez, generan un proceso de transducción en los individuos físicos, dichas prácticas (el Circuit Bending o el Databending) provocan nuevas formas inscritas históricamente; en otras palabras, algo que el autor define como «el mundo latinoamericano andino» donde «nunca se está completamente vivo ni completamente muerto» y, por lo tanto, es posible una renovación del uso de objetos técnicamente obsoletos.

De la misma manera, el artículo de Sergio Trejo propone la apropiación de objetos sonoros del comercio informal de la ciudad de Cali (Colombia) a través de una escultura sonora itinerante, haciendo uso de un proceso autoetnográfico en una ciudad adoptada por el autor. Por otra parte, Jorge David García indaga sobre las nuevas maneras de generar un sistema musical alternativo de producción que aparezca como una opción al sistema hegemónico de las industrias culturales contemporáneas. En este sentido, el concepto del software open source, presente también en el texto de Filinich, sirve como punto de partida para sus reflexiones. Igualmente, Aurora Lechuga nos propone una lectura interdisciplinar a través de un proyecto que incluye varios aspectos fundamentales dentro del campo educativo, entre los cuales podemos mencionar (además de la ya nombrada interdisciplinariedad) el vínculo con la comunidad y la innovación a través de materias como nuevos medios o nuevas tecnologías aplicadas a la música.

En otro de los artículos, Jorge García Moncada se aventura hacia un proceso creativo basado en una investigación arqueo-musicológica en el contexto geográfico de Chavín de Huántar, cuyo resultado es la obra Ukhu Pacha. García Moncada nos describe las derivas de este proceso creativo de la obra a través de la exploración de las características acústicas de instrumentos rituales y de diferentes procedimientos técnicos o simbólicos determinantes de la producción musical.

En la sección **Texturas** encontramos una reflexión sobre las producciones de músicas donde el choque de ritmos y tradiciones es parte fundamental del proceso creativo. Dicha reflexión está presente en la obra de John Montoya con experimentaciones que unen las músicas tradicionales colombianas con beats electrónicos generados por instrumentos ligados a las nuevas tecnologías. En este sentido, y haciendo eco a la reflexión de José David García, es importante analizar el proceso en lo referente al sistema de distribución de su contenido.

Sin duda, una de las figuras imprescindibles cuando hablamos de música, arte sonoro, decolonialidad y tecnología es el compositor Mesías Manguashca. En la entrevista nos cuenta que se educó en un sistema donde la música clásica europea era considerada como la ‘verdadera música’ y subraya, por lo tanto, la necesidad — aún vigente — de repensar la educación musical latinoamericana. En este sentido, María Emilia Sosa resalta la importancia de otorgar una misma ‘dignidad ontológica’ a los instrumentos y las músicas de los pueblos originarios, y la apuesta de la Universidad Nacional Tres de Febrero en Argentina a través de la creación de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, así como de una licenciatura y una maestría dedicadas al estudio de dichas músicas.

La sección **Contrapunteos**, por su parte, está dedicada a reflexionar sobre el rol del artista dentro de las diferentes manifestaciones sociales, principalmente en Colombia, Chile y Ecuador. Cada uno de los autores propone un punto de vista luego de un breve encuentro donde los participantes proponen las reglas de escritura de los diferentes textos.

Para terminar, quisiéramos subrayar la importancia de visitar los enlaces de las diferentes obras propuestas en el presente número y que pueden encontrar en la versión electrónica de la revista www.sonicideas.org. En efecto, la materialización sonora de los conceptos tratados a través de las diferentes reflexiones da cuenta de ‘la realidad vivida’ de dichas reflexiones. En última instancia, no olvidemos que la investigación en arte apunta —por medio de distintas estrategias— a la creación como principio fundamental del hecho artístico.

Mtro. Fredy Vallejos.
Universidad de las Artes de Ecuador.
Editor adjunto de F-ILIA y colaborador de Ideas Sónicas.

El oído extendido: cuando la ciudad se transfigura con las tecnologías digitales

Renzo Filinich Orozco

Doctorando en Estudios Interdisciplinarios
sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Universidad de Valparaíso, Chile
renzo.filinich@postgrado.uv.cl

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo principal determinar en qué medida las nuevas tecnologías son capaces de generar nuevos procesos de individuación relacional, nuevas prácticas artísticas y nuevos modos tecno-sociales en Latinoamérica, y, del mismo modo, cómo la ciudad y sus prácticas sonoras ‘transfiguran’ estas plataformas de recepción y circulación de la información.

De este modo, se entrega una mirada reflexiva de cómo los procesos creativos, y de recepción de los mismos, se ven modificados a partir de una constante condición tecnológica que nos ha llevado a emigrar desde lo material hasta las relaciones creativas y sociales de una cultura o ciudad en línea. Esto implica que todas las interacciones que se realizan a través de estas plataformas pasan necesariamente por el tratamiento de interfaces, puesto que son ellas quienes procesan la información que circula y, en ese sentido, nos llevan a una modulación estética de estos espacios relacionales y operativos.

PALABRAS CLAVES: tecnología, circuit bending, data-bending, interpretación y arte sonoro.

TITLE: The extended ear: When the city is transfigured with digital technologies

ABSTRACT

The main objective of this essay is to determine to what extent new technologies are capable of generating new processes of relational individuation, new artistic practices and new techno-social modes in Latin America, and in the same way, how the city and its sound practices ‘transfigure’ these platforms for receiving and circulating information.

In this way, a reflective look is given on how the creative processes and their reception are

modified from a constant technological condition that has led us to migrate from the material, to the creative and social relationships of a culture or city online. This implies that all the interactions that are carried out through these platforms necessarily go through the treatment of interfaces, since they are the ones who process the information that circulates and, in that sense, they lead us to an aesthetic modulation of these relational and operational spaces.

KEYWORDS: technology, circuit bending, databending, interpretation and sound art.

Introducción

El presente ensayo busca proporcionar una perspectiva crítica sobre un marco conceptual dentro de los procesos de creatividad, coevolución y coproducción mediante el cruce entre creador, receptor y tecnologías digitales en el territorio latinoamericano. Para abordarlo, se traza la relación arte - máquina - sistemas sociales.¹ Y durante el texto se sugiere la interrogante de: ¿cómo influye la tecnología e informatización de las técnicas culturales en la propia naturaleza del proceso de la creatividad humana, así como la construcción de sistemas digitales que actúen de tal manera que sean considerados creativos? La reflexión propuesta en esta investigación responde a cómo las tendencias de estos nuevos enfoques están cambiando la respuesta a la pregunta sobre quién es el sujeto o intérprete en el proceso creativo y, por lo tanto, qué es la creatividad relacional y por qué es importante.

Existen razones éticas, históricas y filosóficas para seguir este camino en el territorio latinoamericano, tenemos el caso de lutería electrónica del músico brasileño Jorge Antunes, en los primeros años de la década de los 60 y las experiencias computacionales del COMDASUAR del compositor chileno José Vicente Asuar en la década de los 70. Este ar-

1 Renzo Filinich y Tamara Chibey. “QATIPANA: Processes of Individuation on the Relationship Between Art, Machine and Natural Systems”, *Critical Hermeneutics*, 4(1), (2020): 65-88.

título se enfoca en las ventajas de un modelo basado en la filosofía de procesos, que traerá a nuestra comprensión la creatividad humana y a la recepción de la misma, a partir de una construcción tecno-socio-cultural (perspectivas relacionadas con la teoría del actor red de Latour, 2001). Que, sin duda, muestra que acercarnos a estos campos nos ayuda a identificar procesos generales que expliquen la dinámica de nuestro mundo en términos de transformación e intercambio de información o energía, a través de la resignificación de los aparatos tecnológicos.

Por otra parte, se puede advertir que la tecnología moderna ha roto la relación tradicional entre cosmos y técnica; donde esta se convierte en una fuerza gigantesca, que transforma a todo ser en mera «reserva permanente», como observa Martin Heidegger en su famosa conferencia de 1949 “La pregunta por la técnica”.² En la primera parte, argumentamos que a la luz de la teoría de la individuación de Simondon³ se puede observar un proceso del mundo dinámico por el cual todo surge: tecnología, seres vivos, individuos, grupos y pensamientos. La subjetivación completa del individuo requiere individuaciones tanto personales como colectivas, y nos permite poder observar una posible propuesta de una “individuación psíquica-socio-tecnológica” para el campo artístico en Latinoamérica. El término ‘individuación’ señala la génesis ontogénica, y las transformaciones del desarrollo que permi-

ten que algo se vuelva claramente diferente a su entorno al adquirir una forma. Para el caso de este ensayo, este argumento combina la noción de ‘transducción’ del filósofo Gilbert Simondon con la genealogía histórica y cultural de una identidad en proceso de (co)constitución, como una interpretación de la lógica a una identidad ‘transfigurada’ de sistemas técnicos y sociales para entender los procesos de sincretismo y proyección del arte y la técnica cercanos a las cosmologías en Latinoamérica, o al menos intentarlo. Esta mirada nos permite contrastar modelos de construir estos procesos de producción bajo una racionalidad o modo de pensar en un sentido cosmo-eco-político; desde este enfoque lo convierte en el conducto por el cual, una vez más, la metafísica se ve desde la perspectiva del arte, y el arte se ve desde la perspectiva de la vida.

Combinando estos aspectos llegamos a la segunda parte, que observar y analizar hitos artísticos y tecnológicos latinoamericanos, y plantearlos en la situación actual del extenso mundo conectado de la informática y la presencia generalizada de la tecnología en un entorno de información, se puede tornar en un giro ontológico cada vez más rico entre entidades humanas y mecánicas. Es decir, que esto implica no solamente una reconsideración de la ‘universalidad’ de la técnica, sino también el antropomorfismo implícito en la imagen de los usuarios como medios: lo que define la tecnicidad y la tecnología como una prótesis inmanente, extensa y no excluyente del ser humano.

Podemos señalar, además, que a través de los procesos históricos de una relación entre arte-tecnología-sociedad en Latinoamérica, se pone énfasis en la dimensión *techne*, *physis* y *metaphysika* (no como conceptos meramente independientes sino también como conceptos dentro de los sistemas); formando sistemas dinámicos abiertos y metaestables entre entidades humanas y objetos técni-

2 Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”. En *Martin Heidegger, Filosofía, ciencia y técnica* (Santiago: Editorial Universitaria, 2016): 75-94.

3 La individuación en términos de Simondon no produce como resultado únicamente al individuo, sino que forma también al medio asociado. El individuo es, entonces, una cierta fase del ser que posee una realidad preindividual con unos potenciales que la individuación no alcanza a consumir. El ser está en devenir y por lo tanto tiene la capacidad de desfasarse en relación consigo mismo y de resolver sus tensiones, entendido el desfase como el cambio de un estado a otro, es decir, el devenir. Cfr. Gilbert Simondon. *La Individuación: a la luz de las nociones de forma y de información* (Buenos Aires: La Cebra/Cactus, 2015).

cos.⁴ Con este espíritu, el concepto de técnicas culturales, es decir, técnicas creativas, figurativas y de computación integradas con un potencial autorrepresentativo, se crea para mostrar qué tipo de tecnologías tienen más probabilidades de determinar e influir en la autocomprensión y, por lo tanto, debería ser privilegiado por el enfoque de una investigación cosmotécnica comparada.⁵

Finalmente, se enfatiza cómo la relación entre arte-máquina-sistemas culturales, aunadas al concepto de ‘transducción relacional creativa’, nos proporciona un excelente dispositivo teórico para investigar el papel de la tecnología en relación con mejorar nuestra comprensión de una tecnodiversidad pluralista bajo una cosmopolítica latinoamericana.

Latinoamérica como continente poroso: una ontología de lo digital

El futuro no puede ser una dimensión de la verdad porque es siempre tomado en el fantasma de la época que lo sueña.

La época de los aparatos
Jean-Louis Déotte

Latinoamérica está inserta dentro de una dimensión ligada a la pluridimensionalidad de una cultura y de un grupo humano específico —los paisajes de una cultura mestizada— y de una forma particular de hacer y ver el arte: es este artista, quien muestra al público obras inspiradas en una identidad ligada al colonialismo occidental, pero cargadas de ese sincretismo cultural tan propio de las actuales manifestaciones sonoras, como elaborar interfaces a través de teleras y kipus, ocupar vasijas o instrumentos preincas para procesarlos. La pregunta que se nos aparece es: ¿cómo se llega a estos procesos creativos tecno-culturales, a través de la

historia estética y tecnológica de una región ‘transculturizada’ como lo es Latinoamérica? Transcultural también, en el sentido de la topología del espacio urbano, de fondos asimétricos, de construcciones que están sin terminar, espacios llenos de arcos y edificios —casi futuristas—, de avenidas enormes que expresan una suntuosidad que podría parecerse contradictoria, pero que terminan creando cierta armonía junto a las ataviados, coloridos y brillantes transportes públicos que recorren día a día estas urbes.

Poder abordar la característica estética y tecnológica de una geografía determinada como lo es Latinoamérica, es partir mencionando que cada época de nuestro continente se caracteriza por una estética y técnica determinada. El uso de diferentes medios de producción y recepción introduce diversas formas de experiencia que renuevan nuestra percepción del mundo y, del mismo modo, las formas de producir y recibir su arte. Esto sucede debido a que nuestro mundo interior (ideas, pensamientos) se comunica con el mundo exterior (técnica, tecnología) a través de los órganos protésicos. Estos órganos que se agenciaron en forma de herramientas, instrumentos y máquinas, que (re)modelan nuestra conducta, comportamiento y comprensión. Esto está determinado en parte por una tendencia general de la tecnología, que consiste en la materialización de todo tipo de relaciones productivas al convertir lo invisible en formas visibles y mensurables. Por ejemplo, la música pone los pensamientos y las percepciones en un disco, un pentagrama, instrumentos y reproductores; todos estos procesos concretan movimientos imaginarios en términos mecánicos. La radio, en este caso, ejemplifica la ‘transducción’⁶ de estos flujos de energía en las relaciones entre el creador y

4 Gilbert Simondon. *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2007).

5 Yuk Hui. “On Cosmotronics”. *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21 (2/3), (2017): 319-341.

6 Tomaremos la noción de ‘transducción’, no solo aludiendo a la transformación física del sonido en electricidad, sino a partir del filósofo francés Gilbert Simondon (1958), quien la considera como una operación que consiste en la creación de nuevas estructuras a partir de dos elementos que se encuentran en tensión sin perder información o reducir uno de los elementos al otro.

el oyente (receptor); bajo esta operación determina el modo en que esta propagación de ondas mecánicas son retransmitidas a nivel masivo para ser recibidas en un plano estético. Es de este modo que la estética de los medios y su potencial están estrechamente relacionadas y condicionadas por la lógica de las tecnologías, que se concreta en nuevas materialidades. Para el caso de este ensayo tomaremos nociones de estética y lógica, la que entiende la estética trascendental como sensibilidad (en términos de espacio y tiempo) y la lógica trascendental como comprensión, es decir, la organización de los datos sensoriales para dar lugar a conceptos.⁷

De igual modo, tomaré la noción de ciudad porosa a partir de Déotte, quien nos dice que «la ciudad no existe en sí misma, sino que siempre se presenta configurada por un aparato».⁸ Desde esta mirada observar las ciudades y sus configuraciones sonoras y creativas nos invita a reflexionar de qué manera los medios agencian una ‘forma’ dada de creación/recepción/percepción. Conseguir una forma concreta en un sentido topológico significa informar un dominio, generando una estructura que, siendo compatible con las condiciones energéticas y materiales iniciales, permite una transición de un estado metaestable a un sistema más estable; es decir, producir una transducción que desencadena un proceso de individuación. La individuación, sin embargo, no significa necesariamente cerramiento o estabilidad definida.⁹

7 Inmanuel Kant. *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro Rivas (Madrid: Alfaguara, 1978).

8 Jean-Louis Déotte. *La ciudad porosa*. Walter Benjamin y la arquitectura. Trad. N. Calderón (Santiago: Metales Pesados, 2012).

9 Tomado de la noción de individuación de Simondon, donde refiere a procesos o fases de un sistema metaestable. «Tal individuación no es el encuentro de una forma y una materia previas que existen como términos separados constituidos con anterioridad, sino una resolución que surge en el seno de un sistema metaestable rico en potenciales: la forma, la materia y la energía preexisten en el sistema. No bastan ni la forma ni la materia. El verdadero principio de individuación es mediación, que generalmente supone dualidad original de los

Dicho esto, aquí una primera definición de relaciones culturales en Latinoamérica y su actualización con estas prácticas estéticas tecnológicas y digitales: podemos observar la materialización de lo digital a través de los objetos digitales como formas materializadas de datos sensibles y estéticos en formas estructurales. Cuando hablamos del término ‘datos’, difícilmente reconocemos que su raíz latina *datum* originalmente significa ‘[una cosa] dada’. De este modo, si los datos son las cosas dadas, ¿qué las da? Aparte de una lectura teológica del término en relación con el origen de los objetos digitales, debemos reconocer que desde su origen computacional la palabra ‘datos’ tiene un significado adicional: «información, informática, transmisible y almacenable». Este segundo sentido de ‘datos’ sugiere la necesidad de una reconsideración de la metafísica de los objetos digitales,¹⁰ ya que ya no se puede tomar como referencia estrictamente a datos sensoriales y estéticos, o a un modo de estar juntos de ser y pensar, como diría Heidegger.¹¹ Sino, sugerir en cambio, un reconocimiento en su ‘transducción’ a formas materiales, y cómo esta materialidad constituye un nuevo tipo de ‘dar’ y ‘recibir’, en especial en el campo artístico y sonoro. La importancia de esta nueva técnica de procesamiento de datos que ahora llamamos ‘digital’ no es solo aquella en la que con las computadoras podemos procesar grandes cantidades de información, sino también, que al operar con datos, el sistema puede establecer conexiones y formar una red que se extiende de una plataforma a otra,¹² de una computa-

órdenes de magnitud y ausencia inicial de comunicación interactiva entre ellos y, además, comunicación entre órdenes de magnitud y estabilización». Cfr. Gilbert Simondon. *L’individu et sa genèse physico-biologique* (París: Epiméthée, 1964): 8.

10 Yuk Hui. “What is a Digital Object?”, en *Metaphilosophy*, edited by H. Halpin and A. Monnin, volume 43, N.o 4, (2012).

11 Cfr. Martin Heidegger. *El Ser y el Tiempo*. Traducción de José Gaos (México: FCE, 1968).

12 Al hacer mención a la plataforma, me refiero a plataformas de circulación de audios como Spotify, Bandcamp, Soundcloud, etc.

dora a otra y, por ende, a nosotros los usuarios. Podemos decir, entonces, que lo digital para nuestros sentidos permanece invisible hasta el momento en que ingresa a nuestra percepción (sensibilidad y lógica) y es allí donde se materializa en una forma dada por nosotros, de acuerdo a una historicidad particular y cultural.

Ahora, tomemos una segunda definición relacional latinoamericana a partir del campo de lo social y cultural. Una comprensión verdaderamente historicista de los sentidos o de un sentido particular requiere, para este caso, un compromiso con la tensión constructivista y contextualista del pensamiento social y cultural latinoamericano. Al imaginar las posibilidades del cambio social, cultural e histórico, en el pasado, presente o futuro, también es nuestra tarea imaginar las historias de los sentidos que se construyen. En ese sentido, refiriéndonos y centrándonos al campo de lo sonoro y la ciudad, tomemos la figura del observador/creador dentro de este campo de transformaciones artísticas-tecnológicas. Partamos mencionando que es ampliamente aceptado que «el observador individual se convirtió en un objeto de investigación y un locus de conocimiento que comenzó en las primeras décadas del siglo XIX» y que, durante este período de cambios tecnológicos, «el estado del sujeto observador se transformó».¹³ Del mismo modo, las transformaciones en el sonido, la audición y la escucha forman parte de estos cambios masivos en los paisajes de la vida social y cultural de los últimos dos siglos en este continente. El musicólogo estadounidense Jonathan Sterne nos ilustra sobre este proceso de trazado sociocultural y tecnológico con la siguiente reflexión:

Mientras los grandes campos de las relaciones económicas y culturales alrededor de la

tecnología técnica se expanden, se repiten y mutan, se vuelven reconocibles a los usuarios como medios. Medio como la base social que permite un conjunto de tecnologías que sobresalen como algo unificado, con funciones claramente definidas.¹⁴

Por otra parte, este ensayo entiende que la ‘transfiguración’ técnico-social también emerge al observar de qué manera ciertas configuraciones particulares de los aparatos técnicos refuerzan o alteran los criterios sociales, sobre los cuales se evalúan los cuerpos humanos y su cruce con las tecnologías. Le Breton sostiene que por un lado el cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el observador/creador; es decir, sometido a una socialización de la experiencia corporal.¹⁵ En ese sentido, el enfoque de ‘transfiguración’ se debe entender además como el origen de una configuración, que nos permite comprender la codependencia entre humano-máquina y su política. Precisamente, desde el uso de materiales basados en el sonido podemos observar de qué manera dialogan uniendo y ampliando el cruce identitario con el medio tecnológico y su entorno que, para este caso, se da mediante un proceso de transducción relacional creativa;¹⁶ a través de estos procesos de reconocimientos se proporcionan métodos relacionales en la interacción corporal humano-máquina, entregando una estética transfigurada en la representación de una identidad, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente a través de las plataformas digitales.

Es así que podríamos argumentar que, en este proceso de reconocimientos, el ob-

14 Sterne, *The Audible Past...*, 8.

15 David Le Breton. *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002): 7.

16 Para que esta interacción tenga lugar, ambos individuos deben estar abiertos. La apertura es una condición de la transducción porque implica que la máquina situada es capaz de identificar discrepancias ocasionales en eventos internos o externos, no directamente relacionados con ninguna tarea específica en curso, y darles significado eventualmente.

13 Cfr. Jonathan Sterne. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).

servador/creador hace alusión a un sentimiento de nostalgia y de arraigo a una identidad que fue, es y está por ser; una identidad fronteriza y esquiua que se ubica ‘entre’ definiciones. Ya de por sí, transculturizar la tecnología agregando nuevos dispositivos en un ‘lenguaje’ ajeno nos da la idea de una identidad transfigurada y que surge precisamente como materialización de una crisis de vaciamiento de sentido —ya sea dada por el entrecruzamiento de códigos incompatibles con un lenguaje—, para la gran mayoría de casos, español o inglés. Una mezcla presente de rasgos de identidad heterogéneos, que, sin modificarlos, le dan una apariencia tecnológica diferente, como la implantación de un ‘injerto’ de uno de los elementos de una cultura, en el todo de otra, que transforma de manera momentánea los rasgos de la primera, o como la experimentación de un ‘cruce genético’ de dos culturas, la mestiza y la occidental, que alteran de manera permanente las características de ambas. Esta mirada nos invita a reflexionar sobre una posibilidad vencida, aunque no derrotada, que pone énfasis en la ontología del sujeto histórico técnico-social; es decir, en su consistencia sutil en tanto sujeto capaz de transformar el código cultural vigente y con él a sí mismo, en el momento de su necesaria actualización creativa.¹⁷

Del Circuit bending al Databendig latinoamericano

No es lo que existe, sino lo que podría y debería existir, lo que tiene necesidad de nosotros.

Hecho y por hacer
Cornelius Castoriadis

La escena sonora experimental latinoamericana se ha caracterizado por su estrecha relación con lo tecnológico desde sus orígenes. Podemos observar este fenómeno en la música electrónica de mediados de los 60, donde algunos compositores latinoamericanos se insertan en estas prácticas técnico-culturales. Un caso emblemático por estas geografías es el del CLAEM en el Instituto Torcuato di Tella en la Argentina, donde se gestaron muchas relaciones creativas a partir del medio tecnológico, durante sus diez años de funcionamiento (1961-1971). En esta sección abordaré la relación entre el artista/creador de su dispositivo bajo ciertas configuraciones socioculturales y el medio de recepción de su obra en las dos últimas décadas en Latinoamérica.

Antes de ingresar de lleno en estas configuraciones de creación/recepción, me gustaría mencionar un dato histórico que da pie a que surjan estos procesos y configuraciones en nuestro continente. Me refiero al movimiento entendido como circuit bending, bajo estas negociaciones humano-máquina que se dan y manifiestan a mediados de los 90 en varias ciudades de Latinoamérica, destacándose México, Brasil y Perú. Si bien estos movimientos junto a estos procesos emergen de forma precaria, abrieron todo un campo de reapropiación cultural y tecnológica, como diría el investigador sonoro peruano Luis Al-

17 Bolívar Echeverría. “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad* (Quito: Tramasocial, 2001): 57-77.

varado, la idea de ‘ruido de la ciudad’,¹⁸ y que se extiende durante la primera década del 2000 en el continente. Este proceso de circuit bending normalmente implica ir a una tienda de segunda mano o venta de garaje para obtener un dispositivo económico que funciona con baterías, quitar la cubierta trasera del dispositivo y sondear la placa de circuito del mecanismo. El músico/técnico utiliza un cable ‘puente’ para conectar dos puntos cualesquiera en la placa del circuito y, por lo tanto, cortocircuita y vuelve a cablear temporalmente. El dispositivo alimentado por batería se enciende durante este proceso y el individuo escucha los efectos de sonido inusuales que resultan de la prueba. Si se encuentra un resultado interesante, las conexiones se marcan para su modificación. Es posible insertar interruptores, botones u otros dispositivos entre estos puntos para habilitar o deshabilitar el efecto.

Concretamente, el circuit bending significa modificar un circuito electrónico para alterar su comportamiento. De hecho, para algunos, «los productos creados por los benders son menos interesantes que el proceso de su creación».¹⁹ Este dato histórico nos lleva a preguntarnos: ¿cómo se ve una arqueología mediática de objetos de producción y consumo cuando, en lugar de retroceder en el tiempo hasta su arché (origen) creativo, entramos en el dispositivo? Podríamos argumentar que los resultados de estas configuraciones, aunadas a los paisajes sonoros de la ciudad con el instrumento tecnológico y que son ocupados en la producción artística, construyen una forma alternativa de encarnación. Es una

realización alternativa en el sentido de que no se parece a ningún otro cuerpo en particular, sino que configura, a través de sensores (cuerpo, gatilladores, etc.), sonido e imagen (la ciudad), las partes humanas y tecnológicas, en un tipo diferente de cuerpo; es decir se ‘transfigura’.

Ahora, ubiquémonos en los primeros años de este siglo en Latinoamérica, es en esta transición de tecnologías análogas por digitales y el surgimiento de internet en casa y la nueva configuración del ‘estar en línea’, que aparecen artistas y colectivos en varias ciudades de Latinoamérica, destacando Argentina, México y Uruguay, como es el caso del artista uruguayo Brian Mackern. Es así que estos artistas abren un nuevo paradigma para la creación sonora y visual en estas regiones, el ‘Post Error’ de lo digital o binario. Tomemos este ‘Post Error’ no solo desde el aspecto de la máquina, sino como una configuración humano-máquina que define toda una estética sonora por más de una década. Por configuración, no me refiero a la suma total de nuestras tecnologías, sino a la red de relés espacio-temporales a través de los cuales se difractan estos objetos técnicos. Dichos relés funcionan a un ritmo diferente e involucran otros modos de materialidad, además de los del software, que se ejecutan a través de código o hardware que codifica y decodifica digitalmente. Ya no basta, entonces, con contar el código como el marcador ontológico de una serie de fenómenos técnicos, o la generación de una variedad de medios o nuestras relaciones con ellos. Algo más ya está en este proceso, trabajando a sí mismo a través de objetos técnicos reales y sus relaciones socioculturales.

Observemos y analicemos con detención qué sucede en esta reconfiguración entre el músico y la máquina, durante una Laptop performance: podemos observar que a medida que el rostro del performer se mueve, la articulación física de las extremidades,

18 Luis Alvarado. “Soñar con máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú”. En Romero, R. (editor), *Música y sociedad en el Perú contemporáneo* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015): 335-373.

19 Alexandre Marino Fernández y Fernando Iazetta. “Circuit Bending and DIY Culture”. En P. Guerra y T. Moreira (Eds.), *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Vol. 1 (Porto: Universidade de Porto, 2015): 13.

las respuestas posteriores de los algoritmos y las fuerzas afectivas que se experimentan son aprendidas por el cuerpo híbrido no como un mero mecanismo corporal, sino como un programa motriz específico, un esquema corporal que produce un valor expresivo y afectivo. Sin embargo, esta forma de aprender no es completamente consciente, ni completamente estable. Como se discutió anteriormente, esta es una forma de incorporación voluntaria e inconsciente. Es un proceso donde el instrumento no se percibe como un objeto externo o una prótesis en un sentido convencional, sino que gradualmente se convierte en una parte del cuerpo humano como una entidad extrapersonal. Como resultado, el cuerpo humano ya no es solo humano; surge una nueva imaginación morfológica,²⁰ una nueva comprensión del propio cuerpo como uno y múltiple, fijo y cambiante.

Ya a mediados de los 80, el músico y programador norteamericano Miller Puckette seguía esta inquietud de una configuración humano-algoritmo, que pueda ser extendida en el cuerpo y el campo creativo:

Es hora de crear un programador general en tiempo real que facilite estas tareas. De hecho, existen varios sistemas que resuelven algunos de los problemas; el principal eslabón perdido ahora es el cambio de contexto. Los sistemas de prueba inteligentes están escritos de forma independiente de la máquina (es decir, no hacen referencia a relojes, sistemas de llamadas a segmentos de memoria, etc.) y se basan en el paso de mensajes para permitir la modularidad más completa que sepamos poner más allá de un sistema de software.²¹

20 Gail Weiss. *Body Images: Embodiment as Intercorporeality* (London: Routledge, 1999).

21 Miller Puckette. *Interprocess Communication and Timing in Real-time Computer Music Performance*. Proceedings of International Computer Music Conference (MIT-IRCAM, 1986): 43.

En términos de Certeau, «estas ‘formas de operar’ constituyen las innumerables prácticas mediante las cuales los usuarios reapropian el espacio organizado por técnicas de producción sociocultural».²² En ese sentido, la data o circuit bending es una forma de operar que nos recuerda que los usuarios reapropiados personalizan y manipulan consistentemente los productos de consumo de formas inesperadas, incluso cuando el funcionamiento interno de los dispositivos está diseñado intencionalmente como un territorio experto. La figura de Ghazala, y posterior la de Puckette, nos son útiles como herramientas para recordarnos los problemas sociotécnicos de nuestra sociedad contemporánea, incluida la obsolescencia programada, el bloqueo de la tecnología y la inaccesibilidad interior de los productos de consumo cotidiano en Latinoamérica, puesto que la racionalidad moderna se centra en el mundo material y su posibilidad de ser manejado a través de las técnicas, su mediación constante en el ámbito de lo físico. Mientras que la racionalidad no occidental se aleja de la idea de lo instrumental o de lo que se denomina la relación medios/fines. Si la racionalidad occidental y su técnica se basan en la búsqueda del avance constante a través de la creación de nuevas técnicas, que vuelven obsoletas las anteriores frente a un problema determinado, la racionalidad no occidental buscaría un mejoramiento de la técnica existente y su sentido, sin pretender desecharla de una vez y para siempre.

De este modo, lo que nuestra historia nos muestra es que, según los planteamientos de forma y creación de la escena sonora experimental, ocupar aparatos en desuso o reconfigurar el código binario, buscaría reconstruir lo aniquilado, la relación entre inmanencia y trascendencia que nuestra identidad refiere como ‘inercias propias del ser’ en conjunto con los medios técnicos ocupados. En este in-

22 Michael De Certeau. *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 2002).

tento, los artistas sonoros reconstruyen con los restos de la técnica moderna occidental obsoleta por y para este propio mundo occidental, algo absolutamente nuevo y que se resiste a la lógica instrumental impuesta por la racionalidad dominante. Es en esta resistencia que las plataformas por donde transcurren estos discursos sonoros escapan a los binarismos instrumentales excluyentes relativos a la división entre tiempo y espacio, artista y público, obra de arte y sentido ritual, arriba y abajo, vida y muerte, reorganizándolos en una continua individuación que actualiza la crítica de la resistencia del mundo latinoamericano al progreso sin sentido y a la racionalidad instrumental.

Como una forma de operar lo binario, este 'Post Error' es un aspecto de la cultura digital que no encaja fácilmente en el término 'nuevos medios'; las metodologías personalizadas, vulgares y populares de la flexión de circuitos recuerdan prácticas históricas de reutilización y sirven como un contrapunto útil para imaginar la cultura digital no solo en términos de una 'ideología siliconiana' brillante y de alta tecnología. Si bien el enfoque de estas prácticas a menudo se desvía hacia el análisis de la salida (gráficos, sonido) y las operaciones aparentemente 'inmateriales' (código, software) —la piratería de hardware y software en forma de Circuit Bending o Databending— llaman la atención sobre los componentes materiales de los que se forman de manera extensa, y nos conducen a preguntas sobre las fuentes, los procesos, la mano de obra y la eliminación de esos componentes materiales.²³ Encontramos que las exploraciones de Circuit Bending en Latinoamérica a mediados de los 90 y el Databending a inicios del 2000 son similares en espíritu a la arqueología de la materialidad histórica y proponen una articulación más fuerte de la arqueología de los medios como una metodología de arte,

23 Nina Belojevic. "Circuit Bending Videogame Consoles as a Form of Applied Media Studies". *New American Notes Online*, vol. 5 (2014). Disponible en: <https://nanocrit.com/issues/issue5/circuit-bending-videogame-consoles-form-applied-media-studies>.

y más aún, no solo una metodología de arte que aborde el pasado, sino que se expanda a un conjunto más amplio de preguntas sobre medios muertos, o lo que Parikka llama como 'medios zombis':

Los muertos vivientes de la historia de los medios y los muertos vivientes de los desechos desechados no solo tienen un valor inspirador para los artistas, sino que señalan la muerte, en el sentido concreto de la muerte real de la naturaleza a través de sus productos químicos tóxicos y metales pesados. En resumen, lo que se tuerce no es solo la falsa imagen de la historia lineal, sino también los circuitos y el archivo que forman el panorama mediático contemporáneo.²⁴

Esta acción tensiona las relaciones que surgen a través de la transformación en tiempo real del cuerpo y la máquina, bajo el paradigma de los hoy llamados nuevos medios, en tanto ente modificador de la percepción estética.²⁵ En la creación y difusión, la identidad cultural se desdibuja y genera un no tiempo entre imagen y representación, bajo ese arquetipo el performer cobra un estado de organismo abierto. Los medios digitales, al pretender acercarse al otro y transitar expansivamente por los medios artísticos en locaciones no convencionales, ponen de manifiesto el impulso reflexivo que como artistas y oyentes deben llevar a cabo sin necesidad de caer en manierismos, o en manipulaciones especulativas de los medios que se tienen como trasfondo. La labor del artista articulador es también parte del juego y cada acción retorna sobre este, reintroduciendo de nueva cuenta en su creación, en una suerte de autoetnografía que le otorga significado como artista en la misma medida en que las operaciones proponen un significado.²⁶

24 Garnet Hertz y Jussi Parikka. *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*. Leonardo 45 (5), (2012): 424-430.

25 Peter Weibel. "La condición Postmedial". *Die Medien der Kunst – Die Kunst der Medien* (Los medios del arte – El arte de los medios), editado por Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka (Wabern/Bern, 2006): 207-214.

26 Hall Foster. "The Artist as Ethnographer", en *The Return of the Real* (Cambridge: The MIT Press, 1996).

Conclusión

Latinoamérica, vista como un espacio ampliado y sin fronteras, y el mundo circundante que la compone (umwelt), tiene un tercer significado y rol fundamental en el proceso creativo, y que se relaciona con la vida y la muerte, con lo que está arriba y abajo de ese suelo (con el estar conectados en el tiempo presente), porque en el mundo latinoamericano andino nunca se está completamente vivo ni completamente muerto, son mundos que conviven, lo que se manifiesta en el uso de los objetos técnicamente obsoletos, pero que encuentran aquí un espacio para revivir. El ethos que se construye a través de las plataformas digitales operan, entonces, como una segunda naturaleza, ya que incorporan en el ‘escenario’ un conjunto de ‘objetos metáfora’ y códigos sonoros, creados para hacer posible la cohabitación ‘armoniosa’ entre los participantes a este ‘festín’. Se trata, por lo tanto, de una creación indispensable para poder organizarse en un complejo juego de decodificación y recodificación y generar las reglas mínimas que van a regular su comportamiento.

Si el concepto más importante desarrollado por Bolívar Echeverría es la ‘modernidad barroca’ —que él define como la capacidad que tienen los latinoamericanos de «inventarse una vida dentro de la muerte»—,²⁷ es claro que en parte se debe a que expone la fuerza de la capacidad relacional creativa vinculada a una concepción del mundo en la cual no se lo concibe como un arsenal de materias primas desde una temporalidad inmediateista y antropocéntrica, y que se asienta en la importancia de la «reproducción del mundo de la vida», de sus sentidos, dejando a un lado la racionalidad instrumental y sus consecuencias irracionales a la hora de concebir el fundamento de nuestra realidad:

²⁷ Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. (México: Era, 1998).

En un cierto sentido, la revolución formal parece dirigida toda ella a romper de una manera u otra con la definición tradicional, clásica, del arte como una actividad de representación, como una construcción de escenarios en los que el creador, en tanto que emisor puro, haciendo uso de diferentes materiales y técnicas, ofrece al espectador, en tanto que receptor puro, un objeto que, desprendido del mundo de la vida, contiene una imagen del mismo (de ese mundo de la vida).²⁸

Según Robert Romanyshyn, la tecnología nos permite «practicar cada vez más un distanciamiento y una visión desapegada»;²⁹ una forma de ver el mundo sin creer que estamos implicados. Por otra parte, Jean Baudrillard cree que las nuevas formas de tecnología e información se han convertido en el centro de cambio de un orden social productivo a uno reproductivo, en el que las simulaciones y los modelos constituyen cada vez más el mundo, de modo que las distinciones entre lo real y la apariencia se borran cada vez más. En este sentido, esto inevitablemente debe conducir a la ‘hiperrealidad’ del arte, ya que solo encuentra su «esencia vacía».³⁰ Bajo estas reflexiones, lo que estoy sugiriendo es romper con esta alienación cultural, y observar que las prácticas del Circuit Bending o Databending indican una mayor potencialidad para la nueva creatividad artística en lugar de la vacuidad; en lugar de una ‘escena de nihilismo’, a través la cual la mediación se convierte en un tropo clave para comprender y articular nuestro ser en el mundo tecnológico, y volverse con él, nuestra aparición y formas de interacción con él, así como los actos y procesos de estabilización temporal del mundo en medios, agentes, relaciones y redes, que indican una redefinición de ‘significado’ y,

²⁸ Bolívar Echeverría. *El juego, la fiesta y el arte* (Quito: Exposición en la FLACSO, febrero de 2001).

²⁹ Robert Romanyshyn. *Technology as Symptom and Dream* (London: Routledge, 1989).

³⁰ Jean Baudrillard. “Fatal Strategies”. En *Selected Writings*, ed. Mark Poster (California: Stanford University Press, 1988): 185–206.

con este, nuevas configuraciones y formas de construcción socioepistémicas.

La invención con medios técnicos en las artes es la puesta en funcionamiento presente de funciones futuras que potencializan el presente para un salto energético hacia lo nuevo. El efecto es producto de una causa recursiva: una acción del futuro sobre el presente. Por eso Simondon insiste en que el objeto técnico no es el producto de una causalidad hilemórfica que se mueve del pasado al futuro. Una invención técnica, dice, no tiene una causa histórica. Tiene un ‘origen absoluto’: una toma autónoma de un futuro, un surgimiento efectivo que condiciona su propio potencial a ser como viene.³¹ La invención tiene menos que ver con la causa que con la emergencia del autocondicionamiento con el medio técnico. Esta creatividad relacional establece las condiciones por las cuales los agentes tecnológicos pueden ser considerados creativos a través de la relación con otros agentes y el entorno. Mediante estas relaciones surgen nuevas propiedades y capacidades de personas y objetos que de otro modo no podrían haber ocurrido. En el caso relacional humano/no humano es posible encontrar el descubrimiento de capacidades humanas por agentes no humanos, y esto sería per se una valiosa contribución a la comprensión de los procesos creativos. Relacionar la creatividad con la individuación o las formas de ser y las estrategias o amplificaciones colectivas de resolución de problemas deja mucho más claro el papel esperado de las tecnologías en la producción de resiliencia o en la ayuda para afrontar las formas emergentes de ser. Las máquinas son parte de la evolución, el descubrimiento y las estrategias innovadoras de resolución de problemas; pueden ser así fuente de inspiración, comprensión, disfrute estético, autotransformación y definición de nuestros propios intereses y propuestas.

Para el observador/creador latinoamericano los ‘medios’ se abordan a través de los artefactos concretos, las soluciones de diseño y las diversas capas tecnológicas que van desde los procesos de hardware hasta los software, cada uno de los cuales a su manera participan en la circulación del espacio y el tiempo (la ciudad) y la memoria (historia). Por otra parte, los medios (órganos extendidos) son en sí mismos un archivo en el sentido foucaultiano, como condición del conocimiento, pero también como condición de las percepciones, las sensaciones, la memoria y el tiempo. En otras palabras, el dispositivo no es solo un lugar para el mantenimiento sistemático de operaciones, sino que es en sí mismo una condición del conocimiento y lo creativo.

Bibliografía

- Alvarado, Luis. *Soñar con máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú*. En: Romero, R. (Ed.), *Música y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología, 2015. pp. 335-373.
- Baudrillard, Jean. “Fatal Strategies”, en Jean Baudrillard: *Selected Writings*, ed. Mark Poster. California: Stanford University Press, 1988. pp. 185-206.
- Belojevic, Nina. “Circuit Bending Videogame Consoles as a Form of Applied Media Studies”. *New American Notes Online*, vol. 5, 2014. <https://nanocrit.com/issues/issue5/circuit-bending-videogame-consoles-form-applied-media-studies>
- Castoriadis, Cornelius. *Hecho y por hacer*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- De Certeau, Michael. *The Practice of Everyday Life*, translated by Steven Rendall, Berkeley, CA: University of California Press, 2002.

³¹ Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*.

- Déotte, Jean-Louis. "La época de los aparatos". *Filosofía, Filosofía Moderna y Contemporánea*. Trad. A. Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- . *La ciudad porosa*. Walter Benjamin y la arquitectura. Trad. N. Calderón. Santiago: Metales Pesados, 2012.
- Echeverría, Bolívar. "La identidad evanescente". En *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial, 2001. pp. 57-77.
- . *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.
- . *El juego, la fiesta y el arte*. Exposición en la Flaco Quito, 2001.
- Fernández, Alexandre Marino, Iazzetta, Fernando. "Circuit Bending and DIY Culture". En: P. Guerra y T. Moreira (Eds.), *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scenes*. Vol. 1. Porto: Universidade de Porto, 2015. pp. 17-28.
- Filinch, Renzo y Tamara Chibey. "QATIPANA: Processes of Individuation on the Relationship Between Art, Machine and Natural Systems", *Critical Hermeneutics*, 4(1), 2020. pp. 65-88.
- Foster, Hall. "The Artist as Ethnographer", en *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica". En *Martin Heidegger, Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago: Editorial Universitaria, 2016 pp. 75-94.
- . *El Ser y el Tiempo*. México: FCE. Traducción de José Gaos, 1968.
- Hertz, Garnet y Jussi Parikka. *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*. *Leonardo*, N.º 45 (5), 2012. pp. 424-430.
- Hui, Yuk. "What is a Digital Object?", en *Metaphilosophy*, edited by H. Halpin and A. Monnin, volume 43, N.º 4, 2012.
- . "On Cosmotechnics". *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21 (2/3), 2017. pp. 319-341.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro Rivas, Madrid: Alfaguara, 1978.
- Latour, Bruno. "La esperanza de Pandora." *Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Puckette, Miller. "Interprocess Communication and Timing in Real-time Computer Music Performance". *Proceedings of International Computer Music Conference, MIT-IRCAM*, 1986.
- Romanyshyn, Robert. *Technology as a Symptom and Dream*. London: Routledge, 1989.
- Simondon, Gilbert. *La Individuación: a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra/Cactus, 2015.
- . *L'individu et sa genèse physico-biologique*, París, PUF, col. Epiméthée, 1964.
- . *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Weibel, Peter y Gerhard Lischka. "La condición Postmedial". *Die Medien der Kunst – Die Kunst der Medien (Los medios del arte - El arte de los medios)*, editado por Peter Weibel y Gerhard Johann Lischka, Wabern/ Bern, 2006. pp. 207-214.
- Weiss, Gail. *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. London: Routledge, 1999.

Ukhu Pacha

an electroacoustic music composition based on the pre-columbian fututo / waylla kepa instruments

Jorge Gregorio García Moncada¹
Profesor asociado. Departamento de
Música. Facultad de Artes y Humanidades.
Universidad de Los Andes, Colombia.
jgarcia@uniandes.edu.co institucional

ABSTRACT

Ukhu Pacha, a fixed audio media multichannel piece (8.0 system) of 21 minutes' duration I composed back in 2010-2011, is based on archaeo-musicological research on conch shell horns as paramount signalling and ritual instruments in the Chavín de Huántar historical context. The piece, inspired by pre-Columbian conch shell horns, reflects the interest in exploiting particular symbolic archetypes in their role as agents of cultural transmission. The work, based on prototypes from South American archeo-musicology, brings to light not only the acoustic characteristics of the *fututos* or *waylla kepa*, but also takes into account their particular socio-cultural roles. This document discusses not only the nature of the sound elements and its sources but also comments on the consequences of including such material. Likewise, a descriptive analysis covering a selection of technical procedures alongside the compositional systems has been undertaken, placing special emphasis on discussing the rather idiosyncratic nature of the pre-compositional schemes in praxis, and their effect as determinant shapers of the musical output.

KEYWORDS: archeo-musical research, fututos, *waylla kepa*.

Ukhu Pacha: una pieza musical electroacústica basada en el fututo precolombino o waylla kepa

RESUMEN

Ukhu Pacha, una pieza multicanal para soporte fijo de audio (sistema 8.0) de 21 minutos de duración que compuse en 2010-2011, se basa en la investigación arqueomusicológica sobre cornos de concha de caracol como instrumentos de señalización supremos e instrumentos rituales en el contexto histórico de Chavín de Huántar. La pieza, inspirada en los cornos de concha de caracol precolombinos, refleja el interés por explotar arquetipos simbólicos particulares en su papel de agentes de transmisión cultural. El trabajo, basado en prototipos del arqueomusicología sudamericana, saca a la luz no solo las características acústicas de los fututos o waylla kepa, sino que también tiene en cuenta sus roles socioculturales particulares. En el presente documento se examina no solo la naturaleza de los elementos físicos y sus fuentes, sino también las consecuencias de la inclusión del material en la obra. Asimismo, se ha realizado un análisis descriptivo que abarca una selección de procedimientos técnicos junto con los sistemas de composición, haciendo especial hincapié en el examen de la naturaleza idiosincrática de los esquemas precompositivos en la práctica, y su efecto como formadores determinantes de la producción musical.

PALABRAS CLAVES: arqueomusicología, fututos, *waylla kepa*.

Ukhu Pacha

Fixed audio media (8.0 multichannel format)²

Duration: 21:12



Figure 1: Vce of a deity out of a conch shell from the Tello Obelisk (detail).³

'*Ukhu Pacha*: pathways of the underground world by which deceased were believed to be on pilgrimage (it was transformed into [the concept of] "catholic hell" by the colonial clergy)'.⁴

¹ Herrera, Alexander; Espítia, Juan Pablo; García Moncada, Jorge Gregorio; Morris, Alejandro. *Arqueomusicología de las trompetas de caracol andinas de concha y cerámica: Distribución, organología y acústica*. Flower World - Mundo Florido, vol. 3. Music Archaeology of the Americas - Arqueomusicología de las Américas. Ekho Verlag, Berlín, 2014.
<http://www.ekho-verlag.com/abstracts-flower3/flower-world-vol-3-herrera-et-al/>

² <https://soundcloud.com/jorge-garcia/ukhu-pacha-stereo-version>.

³ Doyon-Bernard (1997), 17.

⁴ Jacobs (2007), <http://aulex.org/qu-es/>

Context

Ukhu Pacha, inspired by pre-Columbian conch shell horns,⁵ reflects the interest in exploiting particular symbolic archetypes in their role as agents of cultural transmission. The work, based on prototypes from South American archeo-musicology, brings to light not only the acoustic characteristics of the *fututos* or *waylla kepa*, but also takes into account their particular socio-cultural roles.

The interest in making reference to pre-Hispanic cultures in 20th century music as a tool for cultural belonging can be identified in Latin America in cases such as Heitor Villa-Lobos' ballets-symphonic poems *Uirapurú*⁶ (1917) and *Amazonas* (1917); Carlos Chávez' *Xochipilli*⁷ —An Imagined Aztec Music— (1940) or Alberto Ginastera's *Panambí* (1935-37) and *Popol Vuh*⁸ (1975-83). In more recent examples, Cergio Prudencio, Mesías Maiguashca or Coriún Aharonián, amongst many others, share similar positions. Likewise, contemporary Colombian composers such as Jesús Pinzón Urrea, who attempted to 'integrate Indian music from the Colombian Amazon [...] in his cantata *Goé Payarí* (1982) or *Bico amano*, based on [a] Huitoto legend'⁹ or Jacqueline Nova with her *Creación de la Tierra*, an acousmatic work based on Earth creation chants from the Tunebo Indians,¹⁰ and more recently Ana María Romano in *Sin coin-*

5 In South America, they are known as *Fututos* and/or *Waylla Kepa*. Herrera (2010).

6 Specially *Uirapurú* serves as a clear example of Villa-Lobos' interest in establishing himself as a [Brazilian] national composer by basing the piece on 'a legend involving an enchanted bird from the Amazons, considered by the Indian worshipers to be the king of love'. Béhague (2013).

7 A chamber piece requiring a 'variety of Indian drums, among them the *teponaxtle*, a wooden a two-tongued wooden slit-drum, and the *huéhuetl*, a large upright drum, as well as rasps made of wood and of bone, and a trombone simulating the conch trumpet'. Parker (2013).

8 The *Popol Vuh* is based on Mayan creation story, whilst *Panambí* 'conjoined indigenous elements with what were then radical references to Stravinsky and serial technique'. Schwartz-Kates (2013).

9 Béhague et al. (2013).

10 Romano (2002).

cidencias I - silencio (2004) have commonly embraced these concerns.

The piece

General remarks - The symbolic value

Since art is timeless, the significant rendition of a symbol, no matter how archaic, has a full validity today as the archaic symbol had then. Or is the one 3,000 year-old truer?

Adolph Gottlieb and Mark Rothko
(with Barnett Newman)¹¹

Canadian composer R. Murray Schafer argues that the horn, long before being conceived as a musical instrument, was a tool of communication through coded systems extending by these means the reach of the human voice.¹²

The first horns were aggressive, hideous-sounding instruments, used to frighten off demons and wild animals; but even here we note the instrument's benign character, representing the power of good over evil, a character which never deserted it, even when it begun to be used as signalling device in military campaigns.¹³

Accordingly, it has been stated that the recurrent use of these type of sound signals generates *acoustic profiles*, understood as the areas over which a signal may be heard; they define acoustic community boundaries. These acoustic communities, behaving as systems in which sound plays a predominant role in defining the self, are further defined in spatial, temporal, social, cultural and especially linguistic terms.¹⁴

By evoking community demarcation through the reiteration of the sound of the *fututos*, *Ukhu Pacha* makes allusion to a theocratic soundscape, similar to the acoustic profi-

11 Doyon-Bernard (1997), 9.

12 Schafer (1994), Truax (2001), Herrera (1999), Bhat (1992).

13 Schafer (1994), 165.

14 Truax (2001), 66.

les demarcated by the bells of a church or the call to prayer of a mosque (adhan), bringing to light the dominant religious institutions of the community.¹⁵ Given their ability to generate considerably high sound pressure levels (especially in ensembles), as well as their relative harmonicity,¹⁶ *fututos* and equivalent instruments have been favoured as signalling and ritual instruments to a great extent by a diversity of cultures throughout history. Widespread civilizations located around the world such as those in the Indian peninsula, the Tibetan mountains, Philippines archipelagos, Yucatan gulf or the highlands of Peru, to mention but a few, have used this instrument in their ritual ceremonies.¹⁷

Schafer again notes: 'The sounds of the environment have referential meanings'.¹⁸ The conch shell horn, while assuming its *signalling* function, conveys specific meanings and stimulates the community to react in certain codified ways. According to the 2013 *Oxford Dictionary*,¹⁹ the word *signal* denotes

[...] a gesture, action or sound that is used to convey information or instructions [...]. Signs take form of words, images, sounds, [...] but such things have no intrinsic meaning and become signs only when we invest them with meaning. [...] Anything can be a sign as long as someone interprets it as *signifying* something - referring to or standing for something other than itself.²⁰

Philosopher and logician Charles Sanders Peirce understands this concept in terms of a triadic relationship between 'the *representamen* (the form the sign takes), an *interpretant*

(the sense made of the sign) and the *object* (something beyond the sign to which it refers, a referent)'.²¹ Music semiotician Jean-Jacques Nattiez further defines the sign in terms of

[...] anything which is related to a second thing, its object in respect to a quality, in such a way as to bring a third thing, its interpretant, into relation to the same object, and that in such a way as to bring a fourth into relation to the same object in the same form, *ad infinitum*.²²

In addition, it is stated that 'a sign, or a collection of signs, to which an infinite complex of interpretants is linked, can be called a symbolic form'.²³ Furthermore, it is said that a sound is symbolic once it 'stirs in us emotions or thoughts beyond its mechanical sensations or signalling function[s]'.²⁴ Certain sounds, however, have the intrinsic power to unconsciously arouse intense human feelings, deeply affecting personal emotions. These types of sounds, mostly related to either natural forces or having divine connotations, tend to be culturally ubiquitous. The psychological power accompanied by the special mood or "aura" behind these sounds, known as "archetypal sounds", tend to be strongly retained in the collective memory of a diversity of cultures.

Some level of explanation for their effect exists because there are always comparisons to human features or those of the natural soundscape, with their age-old associations, but ultimately a sound that functions symbolically achieves its power because of its simultaneous uniqueness and universality.²⁵

These archetypal sounds 'are inherited,

15 Truax, *ibid*.

16 Harmonicity: 'A property of a sound when its partials are integral multiples of the real (or imaginary) fundamental'. Wishart (1996), 58.

17 Rath and Naik (2009), Bhat (1992), Moyle (1975), Herrera (2010), Civallero (2008).

18 Schafer (1994), 169.

19 2013 *Online Oxford Dictionary of English*. www.oxforddictionaries.com.

20 Chandler (2007), 7.

21 Chandler (*Ibid*), 11.

22 Nattiez (1990), 6.

23 Nattiez (*Ibid*), 8.

24 Schaefer (1994), 169.

25 Truax (2001), 114.

primordial patterns of experience, reaching back to the beginning of time'.²⁶ 'The conch shell is one of the earliest wind instruments found in nature'.²⁷ The *fututos*, due not only to their deep and harmonic sound, but also their denotative relation to water, and even more so, to the sea, heighten the mystical associations given to this archetypal sound. In the case of the Andes, their importance has been stressed because of their constant association with luxury and lushness linked to their oceanic provenance. This association with the sea, and by extension, to the survival of fundamental social activities such as agriculture or livestock through the natural cycles of water, has, throughout history, imbued these instruments with a rich symbology.²⁸

Ukhu Pacha develops these principles by means of articulating a network of acoustic signs which, altogether, make reference to a particular physical and ritual environment embodied in one of the most predominant pre-Inca cultures, known as the Chavín empire.

The term Chavín, derived from the site of *Chavín de Huántar*, has [...] been used to denote an art style, an archaeological period, a "horizon", a "culture", a "basic root culture", a civilization, and an empire.²⁹

The Chavín influence embraces two important dimensional frontiers: a time based unit, spreading from ca. 900 to 200 BC and a geographic dimension encompassing most of modern Peru, spreading north towards the southern Colombia, and south covering partial territories of both Chile and Bolivia. With its political and theological capital located nearly 3200 meters above sea level in the Mosna Valley (Peru), *Chavín de Huántar* holds unique emblematic symbols appertaining to this civilization.

26 Schafer (1994), 169.

27 Rath (2009).

28 Herrera (2010).

29 Willey (1951), 103.

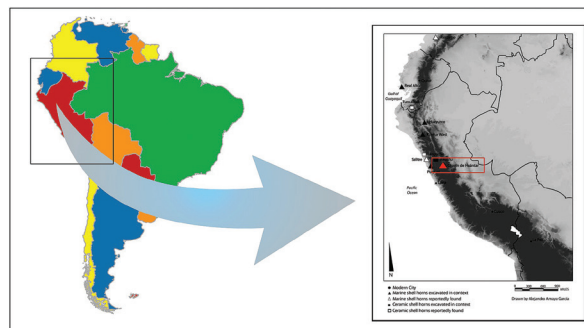


Figure 2: Chavín de Huántar site location³⁰

'Due to its location, religious importance, and ceramic offerings found in Chavín, this site has been interpreted as a pilgrimage centre'.³¹ *Ukhu Pacha*, therefore, unfolds as an imaginary ritual soundwalk towards-and-through this once sacred location, whilst the listener is placed as a silent witness of the pilgrim's final contact with the ancient divinities. The sounds of the conch shell horns, placed in their contextual outdoor and indoor natural forestal spaces which represent this archetypal soundscape, are constantly reiterated alongside the worshipper's footsteps throughout the duration of the work.

Referred to as Peru's Temple of sound effects,³² Chavín de Huántar is located in the Andes highlands with its underground, sunken courtyard and plaza complexes connected through a number of 'dark, narrow passageways leading to small chambers, with no source of natural lighting'.³³ It has been hypothesized that the massive stone based architecture surrounded by its internal canals and galleries was part of a multi sensorial ritual space, where drained water streams roared through the canals projecting a 'thunderous sound onto the plazas below'.³⁴ Due to its marine origins, the shell horns have been traditionally associated with the deep and hence, with the underworld.³⁵

30 Internal picture on right, Herrera (2010).

31 Druc (2004), 344.

32 StarR (2012).

33 Paul (1993).

34 Paul (Ibid).

35 Ronnberg et al (2010), 212.

Having swallowed a bowlful of San Pedro cactus juice (a powerful hallucinogen), the worshipper descended into the black ritual maze where terrifying dancing shadows projected on stone walls were followed by the storming reverberations of the primordial sounds; surrounding streams of rumbling water collided with the ubiquitous blasts of the blown *fututos*. The deafening roar of the feline and reptile oracles (mimicked by the rumbling water) baffled an already overwhelmed pilgrim, excited by the vivid memories of the sumptuous iconographical representations carved all around the temple.³⁶

Given its narrative³⁷ and connotational³⁸ character and somehow related to programmatic principles, *Ukhu Pacha*'s 'music is determined by the development of its theme [or subject]'; the design of the discursive material as well as the order of presentation of the contextual soundscapes observe a type of '[...] music mov[ing] in time according to the logic of its subject and not according to autonomous principles of its own'.³⁹



Figure 3. Chavín de Huántar underground plaza (detail with artificial light).⁴⁰

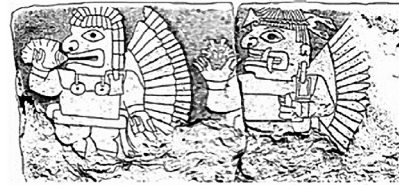


Figure 4. Drawing of engraved cornice from Chavín de Huántar, [...] showing an apparent procession.⁴¹



Figure 5. 'Chavín art showing semirealistic human figures: the cactus-carrying individual from the Circular Plaza'.⁴²

Manufacture and analysis of the instruments

In 2010, a number of *fututos* were manufactured at Los Andes University⁴³ following traditional techniques. A number of conch shells specimens from a variety of families, such as *Malea Ringens*, *Strombus Gigas* (figure 6), *Strombus Peruvianus*, *Strombus Galeatus*, *Pleuroplocacea* and a ceramic replica of a pottery Waylla Kepa, were collected from different parts of the Andean region.

³⁶ Solomon (2012); Starr (2012).

³⁷ Differing somehow with Nattiez' dissenting position about fully accepting a *narrative* in musical terms (see Nattiez (1990), 127), Landy states in this regard that '*narrative* here is by no means to be taken literally; instead, it concerns the notion of a piece's taking the listener on a sort of *voyage*, one in which exact repetition of longer segments is rare. This is the source of Michele Chion's description of the experience as *cinéma pour l'oreille*.' Landy (2007), 27.

³⁸ 'The term 'connotation' is used to refer to the socio-cultural and 'personal' associations (ideological, emotional, etc.) of the sign. [...] Connotation is thus context-dependent.' Chandler (2007), 38.

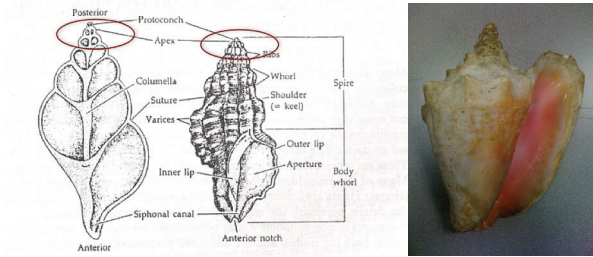
³⁹ Scruton (2011).

⁴⁰ Chavín de Huántar Archeological Acoustics Project <https://ccrma.stanford.edu/groups/chavin/current.html>. Stanford University. Accessed 15 November 2011.

⁴¹ Rick (2005), 85.

⁴² Rick (2005), 83.

⁴³ This activity has its roots in the research project "Acoustic properties of the conch shell trumpets *Fututo* & *Waylla Kepa*" performed at Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia; the project team included Dr. Alexander Herrera, Department of Anthropology, Juan Pablo Espítia and Jorge Gregorio García Moncada, Music Department, Universidad de los Andes. The project focused on the characterization of the sounds of these aerophones by means of performing analyses in-depth of their historical, cultural and technological contexts.



Figures 6 and 7. *Strombus Gigas* and Morphology of the conch shell.⁴⁴

Figure 7 displays the cutting point on the protoconch section of the shell. In addition, a small longitudinal incision was performed on top of the apex with a conical drill bit, allowing the performer's incoming air column to pass through the instrument. The aforementioned procedure was equally performed for all of the sixteen available shells, therefore obtaining the same number of instruments.



Figures 8 and 9. Polishing of apex cut and instrument performance *in situ* (Guatavita lake).

Studio and field recordings were performed in contextual sites, such as at Guatavita Lake in the Sesquilé municipality of the State of Cundinamarca, Colombia, where the utilization of these instruments was recorded in documents dating back to colonial times.⁴⁵



Figure 10. Guatavita lake.

Figure 11 displays a spectrogram of a *Strombus Galeatus fututo* FFT analysis with a fundamental tone around 297 Hz. The spectral energy's concentration on the first ten whole multiples of the fundamental tone provide evidence of the inherent *harmonicity*⁴⁶ of the instrument; the rightmost portion of the analysis window presents the dynamical crest of the spectral components showing a linear, gradual drop in the amplitudes of the higher harmonics.⁴⁷

FFT spectral analysis⁴⁸ of the samples obtained in the studio recordings displays a list of averaged fundamentals, in Hz, for all 16 instruments:⁴⁹

⁴⁴ Figure 7. Reitz (1999).

⁴⁵ *El Carnero* [The Billygoat] by the American-born chronicler Juan Rodríguez Freyle (Santa Fe de Bogotá, 1566–1638) describing the initiation rituals of succession and inheritance of the Muisca leaders, commonly known as El Dorado: 'During the departure of the raft, little horns, *fututos* and other instruments began to perform, and with these a huge yelling that thundered mountains and valleys, [...]' Rodríguez (2006), 11. Translation, Jorge García.

⁴⁶ Using Wishart's term related to consonance stating that 'an interval is more consonant the simpler the ratio of the frequencies of its components'. (Wishart, 1996: 71).

⁴⁷ The data on the graph corresponds to the specific time indicated by the vertical red line in the spectrogram. Nevertheless, the spectral behavior tends to be similar throughout the total length of the sample with subtle oscillations as already stated above.

⁴⁸ The analysis was performed using IRCAM'S AudioSculpt, version 2.9.4v3.

⁴⁹ As normally observed in lip reed instruments, there is no case of a single fundamental tone in time given the microtonal fluctuations resulting from the natural changes of air pressure produced by the lips. Hence, the fundamentals stated are to be taken as averages.

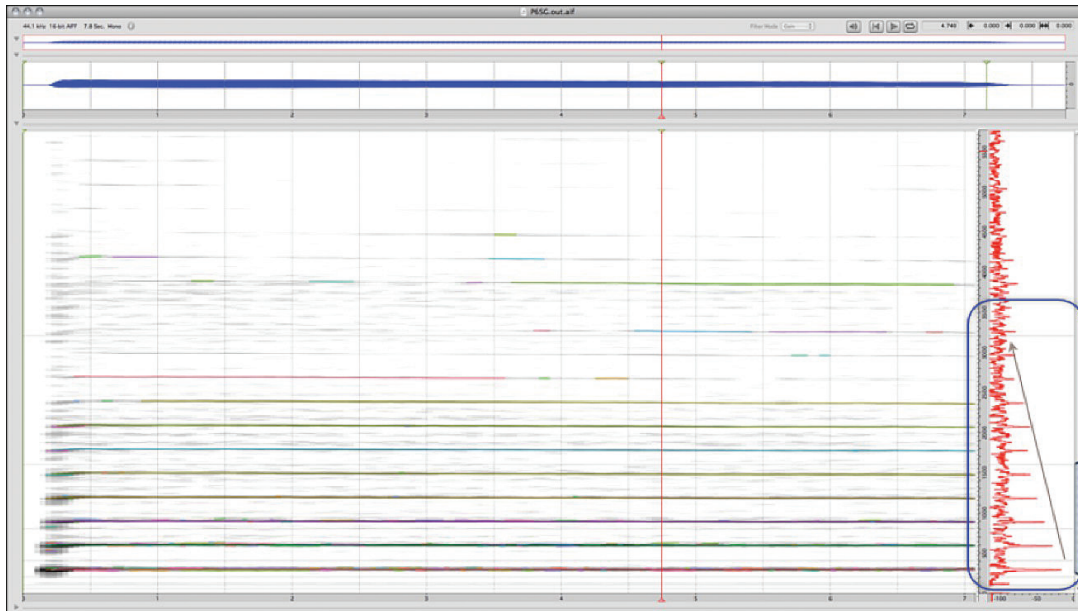


Figure 11. Spectrogram of a *Strombus Galeatus fututa* from the Pacific Coast.

301,9	368,8	332,8	339,5	337,2	357,2	342,5	351,2
259,4	297,2	299,0	290,1	347,8	328,5	327,5	445,9

Table 1: list of fundamental resonant frequencies

Rounding these values to the quarter tone,⁵⁰ the following pitches in standard music notation, in ascending order, make evident the relatively narrow tonal range of the ensemble obtained:⁵¹

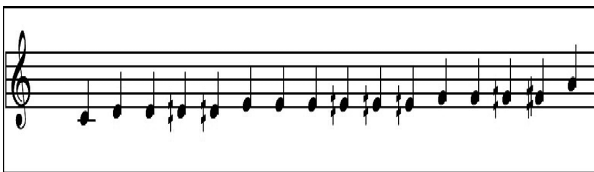


Figure 12. Average Fundamentals of instruments in ascending order.

The compositional relevance of the above relies on the fact that since these instruments were traditionally performed in ho-

mogenous ensembles,⁵² it is usual to perceive the so-called *Tartini effect*. This is as a result not only of the typical high levels of sound pressure produced by these instruments, but also the proximity of their fundamental frequencies. ‘When two tones are perceived simultaneously, other tones often appear, because of distortion effects in the ear; [...] high intensity levels are required for combinational tones to be heard’.⁵³ This phenomenon is particularly exploited in section 2 (3:30) and in the middle of section 7 (16:37 and 17:09), by adding synthetic material as well as transpositions of the instruments.

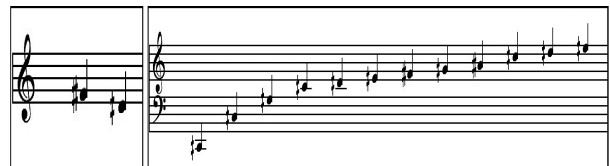


Figure 13. Original fundamental frequencies (left) and harmonic series from differential tone (right).

Figure 13 exemplifies the aforementioned concept: two *fututos*, with average funda-

⁵⁰ See *microtone* in List of terms and abbreviations.

⁵¹ Since the individual dimensions of the instruments did not widely differ, the predictability narrow nature of this range owes to the fact that the resultant frequency of the instrument is dependent on the driver’s frequency of the performer (blower’s lip vibration) adjusted ‘so that one of the harmonics matches with the shell cavity fundamental frequency’. Bhat (1992).

⁵² Herrera (2010).

⁵³ Truax (1999).

mental tones at 368.8 and 301.9 Hz (left), are embedded inside a harmonic series which fundamental tone is the difference between both original fundamentals (66.9 Hz). The sounds of the original horns are mixed with transposed portions of their spectra (isolated harmonics) as well as synthesis-based material from which pitch material is derived in the aforementioned procedure.

Form (pre)Definition

As a structural symbolic form, a link was built between the main sound sources (the conch shell horns used) and the form design according to the following mapping process: a transformation of the list of *fundamental resonant frequencies* of the instruments into a *time proportion grid*. This process of translation between a physical phenomenon such as the aforementioned resonant frequencies into a pre-compositional formal scheme was performed in order to propose a structural correlation between the main sound sources of the work, the *fututos*, and the form of the piece.

Appendix 1 summarizes the mapping procedure, explained as follows:

1. The list of fundamental tones is given in ascending order (16 elements in list).
2. The list above is transformed into intervallic values between the elements (15 intervals); an extra item, the sum of the elements of the list (186.6) is added in order to match the number of elements in the lists.
3. This new item (186.6) is multiplied by $3 = 559.8$. Since the aim of the operation was to re-interpret the numbers in terms of durations of individual sections (given in seconds), the numbers were proportionally scaled in order to yield a more suitable result

in the following terms: $(1.0, x_2, x_3, x_4, [\dots] x_{15}, 186.6)$ into $(1.0, y_2, y_3, y_4, [\dots] y_{15}, 559.8)$, when $(186.6 * 3 = 559.8)$ and x_x represents the original value and its position within the list, whilst y stands for the new scaled value and its position.

4. All numbers are left in their original position and the list is unified.

5. All resulting numbers below 50 are combined and added together —this ensures that the smallest section would have a duration of 50 seconds. A first chart of section durations is given at this point. It is important to point out that the piece is macro-formally divided into two large sections. This serves the purpose of presenting the two main types of soundscapes introduced above; the first half of the piece, from beginning to 11:54 presents sounds inspired in open air, natural forest scenes. The shell horns are heard in the distance against the sound of birds and wind, the footsteps and breath of the pilgrim, whilst the storm is announced in the distance (2:48); the second section is based on rain sound and sustained harmonic material from the horns. All this material alludes to external setups, whilst the second part of the piece, from 11:54 to the end, presents large, enclosed reverberant scenarios, alluding to the subterranean stone galleries where the heart of the ritual used to take place. —Further detailed descriptions per section are given below.

6. Since the last section of the piece is noticeably larger than the previous ones, it was necessary to partition it. This was done by recycling the same time proportions obtained in step 4 (as can be seen in the appendix) and reusing them (without grouping those lower than 50) in order to obtain the internal time proportions.

Appendix 3 displays in a graphic timeline the output of the operation above, where the durations of the individual sections as well as a brief description of their content is summarized.

“Filling up the containers”

The dramatic nature of the piece — the worshipper wandering through the imaginary forestal scenes being guided by the voices of the gods (the *fututo* calls)— brings to light the architectonic *directionality*⁵⁵ underlined by the rather narrative approach in which the piece was conceived. Authors like Nattiez or Abbate though, state that what could be considered as *musical narrative* relies explicitly on syntactical musical facts, given that, unlike music, linguistic syntax is grounded in the logical connection between subject and predicate, as well as the use of verbal tense.⁵⁶ *Ukhu Pacha*, nevertheless, whilst presenting the sound material articulated to deliver a perceptible idea of linear progression of events in time, fills up the empty structures above with the rich symbolic content typical of the archetypal sounds. Directionality in this case relies on cause-effect relationships compositionally intended throughout the piece, such as the *crescendi* of the *fututos* coupled with the suggestion of physical movement of the character, implying temporal and spatial displacements. Two examples illustrate the aforementioned notion:

1. In macro-formal terms, the second half of the piece follows the metaphorical arrival at the ceremonial centre preceded by the pilgrimage journey within the first half. The significant change of the acoustic architecture introduces the reverberant ritual chambers

flooded by the sound of running water and the shell horns.

2. In micro-formal terms, the thick texture of the second section is based on cloudbursts and *fututo* sounds, announced as approaching distant events in section one in the first half of the piece.

Poietically, the characteristics of the extra-musical references as well as the evocative soundscapes provide the work with a chronological discourse. In my opinion, it is precisely in the act of placing such a sequence of related events that actual meaning is given to the formal structure described above. In this way, a meaningful musical discourse arises when these ‘empty [temporal] containers’, a term applied to John Cage’s early approaches to structural organization in indeterminacy situations,⁵⁷ are posteriorly loaded with coherent sound structures which interact with each other in the temporal axis in different ways.

This interplay between an *indeterministic - formalistic* approach (i.e. the calculation of abstract time durations prior knowledge of the actual sound material allocated in them) and the *bottom-up* approach to composition⁵⁸ (*on the go* compositional decisions based on the aural qualities obtained through the sound manipulations) is characteristic in this case. By mapping the fundamental resonant frequencies into time values, an allegoric correlation between the sound sources —the *fututos* in this case— and a pre-compositional form sketch was performed in order to allow me, as a composer, to have an abstract graphic skeleton as an a priori visual aid that will later be fed with the output from the several sound manipulations. A constant feedback between the resulting sound materials and those abstract sketches is performed during the com-

55 The piece begins and ends in quite different locations/scenarios, and the metaphoric displacement through them is an important part of the musical discourse.

56 Nattiez (1990), 127–28.

57 Morgan (1991), 360.

58 Landy (2007), 34.

positional process, in a similar way the final output from a couturier's initial basic paper model is usually adapted to the nature of the materials, influencing in meaningful ways the initial design. By these means, the sketch represents to me an abstract point of departure instead of specific rules. In other words, these time proportions work as a pre-compositional referential map instead of a *lex scripta* list of constraints; decisions such as the choice of a sharp contrast rather than a smooth cross-fade transition between adjacent sections in a given location or the constitution of the internal gestalt structures are 'tuned by the experience of aural feedback [...]'.⁵⁹ I would like to stress that, since what is to be appreciated (and judged) by the general audience is the aural output, whatever pre-compositional conceptual structure eventually used will remain in the poietic⁶⁰ domain, relevant in the composition or analysis orb but mostly meaningless in the concert scenario. To me, as a composer, I do not feel compelled to make structures audible in order to consider them legitimate; structures help me to take decisions instead of constraining or validating the musical output.⁶¹

Conclusion

Ukhu Pacha, an acousmatic piece based on South American archaeological sources, takes as its point of reference the contextual soundscapes around the *fututos*. Their historic function as important signalling and ritual instruments in the pre-Columbian Andes

brings into the piece a whole set of sound references articulated in a succession of events representing the act of pilgrimage. For the realization of the project, a collection of instruments was built, recorded and described, while attempting to make symbolic bridges between the sound sources, formal design and musical content. Given the work's special emphasis on the construction of *imaginary contextual soundscapes*,⁶² the multichannel setup allows the audience to experience a considerable degree of immersion into the proposed soundworld.

Bibliography

- Bauer, Brian S. "Legitimation of the State in Inca Myth and Ritual". In *American Anthropologist, New Series*, Vol. 98, N.º 2 (Jun 1996).
- Bhat, R.B. "Acoustics of Conch Shells", *Journal of Sound and Vibration*, Vol. 157, 1992 (1).
- Béhague, Gerard. "Villa-Lobos, Heitor". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Available online at <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29373>. Accessed on 26 June 2013.
- Béhague, Gerard, et al. "Colombia". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Available online at <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06137>. Accessed on 26 June 2013.
- Chandler, Daniel. *Semiotics: The basics*. 2nd ed. Routledge, Abingdon, 2007. www.eBookstore.tandf.co.uk e-Book Kindle edition.
- Civallero, Edgardo. "Pututus, quepas y bocinas. Bramidos a lo largo de los Andes". *Culturas populares. Revista Electrónica* 6 (enero – junio 2008). Available online at <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/civallero.htm> Accessed 10 March 2010.
- Druc, Isabel. "Ceramic Diversity in Chavín de Huántar, Peru". In *Latin American Antiquity*, Vol. 15, N.º 3, September 2004.
- Doyon-Bernard, Suzette. "Jackson Pollock: A Twentieth-Century Chavín Shaman". In *American Art*, Vol 11, No. 3 (Autumn, 1997), pp. 8 – 31.

⁵⁹ Wishart (1999), 123.

⁶⁰ The semiological model offered by Nattiez, after Jean Molino's semiology theories and others, presents the study of musical meaning as a *tripartition* process of analysis (dimensions of symbolic phenomenon): The *poietic* dimension (study of the intentions of the author), the analysis of the *neutral level* (description of the morphological properties of the examined symbolic phenomena) and the *esthesis* dimension (construction of meaning by the receiver). Nattiez (1990).

⁶¹ Discussions about this topic in contemporary music are addressed by a number of scholars. Schwartz (1982); Landy (2007); Emerson (2000); Wishart (1999).

⁶² A tangential reference to John Cage in the form of homage, especially considering his *Imaginary Landscape* N.º 5, for any 42 phonograph records (1952). See *filling up the containers* in *Ukhu Pacha*.

- Emmerson, Simon. *Music, Electronic Media and Culture*. Ashgate Publishing Ltda., Aldershot, 2000. e-book Kindle edition.
- Herrera, Alexander. *Pututu and waylla kepa: New data on Andean pottery and shell horns*. Studien zur Musikarchäologie VII, 2010, 17–37.
- Jacobs, Philip. *Diccionario quechua – español Runasimi en línea en AULEX*, 2007. Available online at <http://aulex.org/qu-es/>. Accessed on 26 June 2013.
- Landy, Leigh. *Understanding the art of Sound Organization*. MIT Press, Cambridge, 2007. e-Book Kindle edition.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. W. W. Norton & Company, New York, 1991, p. 360–361
- Moyle, Richard. “Conch Ensembles: Tonga’s Unique Contribution to Polynesian Organology”, in *The Galpin Society Journal*, 28, 1975: 98–106.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. English translation, Carolyn Abbate. Princeton University Press, New Jersey, 1990.
- Parker, Robert. “Chávez, Carlos”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Available online at <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05495>. Retrieved 26 June 2013.
- Paul, Anne. “A centre in Peru”. In *Science, New series*, Vol. 260, N.º 5111 (May 21, 1993), p. 1183.
- Rath, Kumar Saroj. “NAIK, C. A study on acoustics of conch shell”. *Current Science* 97 (4), 2009 :521–528.
- Reitz, Elizabeth and Elizabeth Wing. *Zooarcheology*. Cambridge Manuals in Archeology. Cambridge University Press, 1999.
- Rick, John W. “The Evolution of Authority and Power at Chavín de Huántar, Peru”. In *Archeological Papers of American Anthropological Association*, Vol. 14, pp. 71–89, 2005.
- Rodríguez Freile, Juan. *El carnero*. Panamericana Editorial, Bogotá, 2006 – 6th re-print – (Originally written between 1539 and 1636, Nuevo Reino de Granada).
- Romano G. Ana María. “Jacqueline Nova: Recorrido biográfico”, in *A contratiempo, Revista de Música en la cultura*. Issue 12, 2002, 28 – 43. Bogotá, Colombia. Available online at <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-12.html>. Retrieved 26 June 2013.
- Ronnberg, Ami (ed. in chief) and Martin, Kathleen (Ed.). “The archive for research in the archetypal symbolism”. *The Book of Symbols: Reflexions on the Archetypal Images*. Köln, 2010.
- Solomon, Chris. “The sound of history: Mescaline, Music and Terror”. In *Pacific standard*, July 24, 2012. Available online at <http://www.psmag.com/culture/mescaline-music-terror-42603/>. Accessed on 10 July 2013.
- Schaefer, R. Murray. *The Soundscape: Our environment and the tuning of the World*. Destiny books, Vermont, 1994. (1st edition 1977).
- Schwartz, K. Robert. “Steve Reich: Music as a gradual process” (part I) in *Perspectives of New Music*. Vol. 19, N.º 1/2. (Autumn, 1980 – Summer, 1981). pp 373 – 392.
- Schwartz-Kates, Deborah. “Ginastera, Alberto”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Available online at <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11159>. Accessed 26 June 2013.
- Scruton, Roger. “Programme music”. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Available online at <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>. Accessed 4 April 2011.
- Starr, Douglas. “Notes from Earth: Echoes from the Distant Past”. In *Discover* (November 2012 issue). Available online at <http://discovermagazine.com/2012/nov/03-echoes-from-the-distant-past#.Ud2uvRbFvd5>. Accessed 10 July 2013.
- Truax, Barry (ed.). *Handbook for acoustic ecology*. (2nd edition). Cambridge Street Publishing, 1999.
- Wiley, Gordon R. “The Chavín Problem: A review and Critique”. In *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol. 7, N.º 2, Summer, 1951.
- Wishart, Trevor. *On Sonic Art*. Routledge, Taylor & Francis group, New York, 1999.

Tecnología libre para una música libre

¿Es posible construir un sistema de producción musical alternativo?

Jorge David García

Profesor e investigador

Universidad Nacional Autónoma de México.

jorgedavix@comunidad.unam.mx

RESUMEN

En la década de 1990 surgió un enfoque de producción musical conocido como música libre, el cual se caracteriza por trasladar a la música los principios productivos del *software* libre; esto es: la libertad de copiar, utilizar y modificar música bajo un esquema que privilegia la libre compartición de la cultura. Partiendo de este concepto, en este artículo se analiza la posibilidad de generar un sistema musical alternativo al que domina en la industria cultural hegemónica. El primer apartado ofrece una definición *ad hoc* de la música libre; el segundo aborda las razones de diversos artistas, proyectos y colectivos para optar por esta forma de trabajo; mientras el tercero discute la aplicación de la música libre en instituciones de educación musical.

PALABRAS CLAVES: música libre, producción musical, *software* libre, cultura libre, tecnologías de código abierto, música experimental latinoamericana.

TITLE: Free technology for free music.
Is it possible to build an alternative music
production system?

ABSTRACT

In the 1990s, a musical production approach known as free music emerged, which is characterized by transferring to the musical field the productive principles of free software. This implies the freedom to copy, use and modify music under a scheme that privileges the free sharing of culture. Starting from this concept, this article analyzes the possibility of generating an alternative musical system, different from the one that dominates the hegemonic cultural industry. The first section offers an *ad hoc* definition of free music; the second addresses the reasons of various artists, projects and groups for opting for this form of work; while the third discusses the application of free music in education institutions.

KEYWORDS: free music, music production, free software, free culture, open source technologies, Latin American experimental music.

Introducción

En 1994, en uno de los primeros sitios publicados en internet,¹ el músico y científico Ram Samudrala publicó un manifiesto que establecía lo siguiente:

La Filosofía de la Música Libre es una idea, inspirada por los esfuerzos y los éxitos de la Fundación de *software* libre, que promueve la libertad de copiar, utilizar y modificar música. Tal como ocurre con el *software* libre, la palabra “free” se refiere a libertad, no a gratuidad. Esta filosofía se basa en la idea de que limitar la libertad para usar (copiar, distribuir, modificar) música es una acción destructiva para la sociedad en su conjunto.²

Este manifiesto tuvo eco en iniciativas que en las últimas décadas han promovido, desde distintos enfoques y con diversas finalidades, las libertades de copiar, modi-

1 Este dato es tomado del propio sitio de internet al que se hace referencia. Para mayor información, revisar la siguiente URL: <http://www.ram.org/misc/history.html>. [Última consulta: 17/03/2021].

2 Ram Samudrala. “An introduction to the Free Music Philosophy”. *Free Music Movement* (blog), 1994. http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/fmp_gnu_article.html.

ficar y distribuir productos musicales.³ En 1999, la plataforma Napster puso en jaque a la industria musical al demostrar el potencial del internet y las redes digitales para la libre compartición de música; poco después nacieron proyectos, como la Fundación Creative Commons (2002) y el Movimiento de Cultura Libre (2004), que dieron sustento legal al objetivo de compartir libremente toda clase de insumos culturales —incluidos, por supuesto, los que atañen a la música—; a esto hay que agregar el surgimiento de *software* libre y de código abierto especializado en la producción musical y el procesamiento de audio digital, como son los casos de Pure Data, SuperCollider, Audacity y Ardour.⁴ Estos ejemplos me permiten afirmar que el campo musical cuenta hoy en día con plataformas, herramientas y, lo más importante, comunidades de músicos y audiencias que ponen en práctica la noción de un sistema artístico libre, abierto y comunitario como el que la Filosofía de la Música Libre establecía.

Ahora bien, no hace falta escribir ningún contramanifiesto para admitir que lo anterior es solamente una cara de la moneda: a la par de iniciativas como las antes mencionadas, el internet y las tecnologías digitales han servido para fortalecer modelos de economía musical que se sustentan en mecanismos de apropiación y privatización de los productos culturales. La

constante agudización de las infracciones de copyright en los servicios de *streaming* (como YouTube, Facebook Live, etc.), así como los candados cada vez más restrictivos en el uso de *software* comercial para producir música, son ejemplos claros de la manera en la que las empresas privadas⁵ han sabido adaptarse a las condiciones de la ‘era digital’, con todo lo que esto implica en términos de producción, circulación y consumo. De manera que, más que sostener un discurso celebratorio sobre los avances de la llamada música libre, habría que admitir que los proyectos que promueven las libertades enunciadas por Samudrala son apenas una apuesta minoritaria, acotada en sus alcances y limitada a comunidades específicas, incapaz de competir con la cultura privada sobre la que se sostiene el campo musical en un sentido amplio.

Frente a este panorama, no es ocioso preguntarnos si vale la pena apostar por proyectos como los que la Filosofía de Música Libre promueve; aun si nuestras convicciones y experiencias personales nos llevaran a simpatizar con las ideas del susodicho manifiesto, ¿qué razón tendríamos para enfocar nuestro trabajo en una lucha que de antemano se sabe perdida? Esta es la interrogante que este artículo busca responder, bajo la premisa de que, a pesar de que la música libre apunta a formas de producción minoritarias, acotadas y muchas veces precarias, existen razones de peso para contribuir con los esfuerzos por construir un sistema de producción musical alternativo al que opera en la industria musical predominante; concretamente, un sistema basado

3 Como se sugiere en el fragmento del manifiesto antes citado, estas libertades se basan en las cuatro libertades del *software* libre, a saber: la libertad de utilizar, modificar, distribuir y redistribuir versiones modificadas de los programas informáticos. Para más información, revisar Proyecto GNU-FSF. “¿Qué es el *software* libre?”, 2019. <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.es.html>.

4 Pure Data y SuperCollider son lenguajes de programación especializados en la síntesis y procesamiento de audio digital. Audacity es un programa especializado en tareas de edición y mezcla de audio, y Ardour es lo que se conoce como una Estación de Audio Digital (DAW, por sus siglas en inglés), a saber, una plataforma de edición, mezcla y procesamiento sonoro con propósitos de producción musical.

5 A lo largo de este artículo utilizaré el término ‘privativo’ para referirme a las empresas y/o al *software* cuyos modelos económicos se basan en la concentración de capital y en la priorización de la propiedad privada por encima de los bienes colectivos. Este término se utiliza en ámbitos legales, por ejemplo, para hablar de ‘bienes privativos’ que se distinguen de los ‘bienes comunes’ al interior de sociedades conyugales; sin embargo, en este escrito se hace referencia al modo en el que las comunidades de *software* libre utilizan este calificativo como sinónimo de ‘propietario’, para hablar de programas informáticos que restringen el acceso al código fuente y que impiden que los usuarios compartan libremente el *software*.

en «la libertad de copiar, utilizar y modificar música» bajo los principios productivos del *software* libre y, como veremos más adelante, desde una lógica sistémica y comunitaria que privilegia el bien común por encima de intereses particulares.

Para sustentar lo anterior, en un primer apartado definiré con mayor precisión las características de aquello que he venido llamando música libre; en el segundo apartado discutiré un conjunto de razones que distintos colectivos, proyectos e iniciativas tienen para optar por mecanismos de creación, desarrollo y distribución de música bajo un esquema de este tipo; y en el tercero propondré una serie de consideraciones sobre el papel que las instituciones educativas tienen para los propósitos que a este artículo interesan. Todo esto con la intención de abonar a una discusión sobre la necesidad de repensar la manera en la que producimos, compartimos y consumimos arte en la actualidad.

¿Qué entendemos por música libre?

Cuando se habla de ‘música libre’ puede estarse refiriendo a diferentes cosas. Lo más común es que las personas asocien este término con la gratuidad en el uso de *software* especializado o en la ‘libre’ reproducción y descarga de canciones; en el ámbito particular de la producción musical con medios digitales es también común que se haga referencia al uso de licencias ‘permisivas’, como es el caso de las licencias Creative Commons, que permiten que los autores de una obra decidan con libertad de qué manera quieren compartirla, abriendo incluso la posibilidad de que decidan ‘abrir el código’ de sus obras para que los usuarios generen productos remezclados (la llamada música remix); aunado a ello, una acepción particularmente afín a los proyectos que comentaré a lo largo de este escrito es la que asocia este tipo de música con el uso de programas de *software* libre y de código abierto; a saber, de aplicaciones informáticas que se pueden usar, modificar

y distribuir libremente, y que fomentan un tratamiento similar de los productos sonoros que se realizan con dichas herramientas.

Ahora bien, aunque todas estas acepciones coinciden en fomentar el acceso y distribución de insumos musicales, sus posturas y objetivos no son necesariamente compatibles. El principio de gratuidad, por ejemplo, puede igualmente ser adoptado por artistas independientes, quienes deciden difundir su trabajo sin ninguna restricción o por empresas que definen estrategias de *marketing* en las que el acceso gratuito es un estímulo para que los usuarios contraten servicios de paga, o incluso para que permitan que sus datos personales sean usados para fines de vigilancia y estadística. Algo similar puede decirse respecto al uso de licencias permisivas o de programas informáticos de código abierto, como podemos comprobar en el hecho de que varios grupos empresariales del tamaño de Amazon, Microsoft, Google y Walmart, aprovechan las ‘bondades’ del *open source* para fortalecer sus estrategias comerciales.⁶ De modo que, más allá de establecer valores inmanentes a la implementación de mecanismos determinados de acceso y uso de recursos musicales, es necesario analizar con mayor detenimiento lo que implica pensar la libertad musical, así como las consecuencias que esta tiene al interior de comunidades específicas.

En consonancia con las ideas de Samudrala, en este artículo me interesa analizar una noción de música libre que consta de dos características, ambas afines a las libertades del *software* libre que Richard Stallman, quien fundó el movimiento de *software* libre a inicios de la década de 1980, ha venido promoviendo desde entonces, a saber: la libertad de copiar, modificar, distribuir y distribuir versiones modificadas de los programas informáticos.⁷ La primera de dichas características consiste en el hecho de concebir la actividad

⁶ A este respecto, es interesante ver el breve documental <https://www.youtube.com/watch?v=SpeDK1TPbew>. [Última consulta: 02/04/2021].

⁷ Cf. Richard M. Stallman. *Free Software, Free Society*:

musical como un sistema de producción conformado por distintas etapas (producción, circulación, distribución y consumo) que se encuentran interrelacionadas y se afectan entre sí de manera inextricable;⁸ la segunda, por su parte, consiste en privilegiar la libertad comunitaria por encima de libertades individuales que privan a la sociedad, a conveniencia de unos pocos, de bienes culturales que podrían ser comunes. De manera transversal, ambas coinciden en concebir la música como un sistema, reconociendo que detrás de cualquier producto o herramienta musical existe una red de relaciones económicas, estéticas y sociales en la que muchas personas participan de forma distribuida.

¿Qué conclusiones se pueden desprender de un enfoque sistémico como el que acabo de esbozar? Primeramente, que para hablar de libertad musical en un sentido amplio no basta con concentrar nuestra atención en un único aspecto de la cadena productiva: ni el uso de *software* libre, ni el de licencias permisivas, ni el de plataformas de descarga gratuita, son suficientes por sí mismos para sostener un sistema de producción que se pueda concebir integralmente como libre. Esto me lleva a proponer la necesidad de considerar tanto los medios específicos que se utilizan para hacer música, como los modos y los circuitos en los que esta se distribuye en el tejido social.

En lo que respecta a los medios de producción, estos se refieren a las herramientas e infraestructura necesarias para crear música de manera libre, abierta y descentralizada, tanto a nivel de herramientas de *software*, como al nivel de dispositivos de *hardware* que funcionen con código abierto o que ofrezcan al menos una mínima compati-

bilidad con tecnologías de este tipo. Además, cabe recordar que al hablar de producción nos estamos refiriendo a un ciclo económico que tiene distintas etapas, y cada una de estas cuenta con sus propios medios productivos. En ese sentido, no solo es importante el uso de herramientas que sirven para tareas de creación, sino también de aquellas que son útiles para la distribución, la circulación y el consumo de música. Plataformas como Jitsi y OBS Studio son ejemplos de *software* libre que permite transmitir música de manera segura y eficiente, y es por ello que muchos artistas han optado por usar este tipo de programas en lugar de análogos privativos como Zoom, Skype o Google Meet.

Por otra parte, cuando se habla de modos de producción me estoy refiriendo a mecanismos de división y organización del trabajo que operan de manera distribuida. Los modos de operación de plataformas como GitHub e Internet Archive son ejemplo de la enorme productividad que se puede lograr cuando se trabaja de forma colaborativa y con una lógica de compartición libre de las ideas. En el ámbito específico de la música, un caso que me parece especialmente ilustrativo es el de VCV Rack,⁹ un simulador de sintetizadores modulares tipo Eurorack que fue inicialmente creado por el músico y programador Andrew Belt, y que actualmente cuenta con más de 2000 módulos que han sido desarrollados por cientos de programadores que comparten sus códigos, esquemas y manuales en repositorios de libre acceso.

Finalmente, al hablar de circuitos de producción estoy pensando en plataformas, comunidades e instituciones, así como herramientas legislativas como son las licencias autorales, que fomentan la libre circulación y el acceso generalizado a los insumos musicales.¹⁰ Como ejemplo de este rubro puedo men-

Selected Essays of Richard M. Stallman (Boston, Ma: Free Software Foundation, GNU Press, 2010).

⁸ Evidentemente, esta forma de entender el sistema de producción musical se encuentra anclada en teorías económicas de corte marxista. Si bien en este artículo no tengo el objetivo de profundizar en nociones de teoría económica, para profundizar en algunos temas que en este escrito abordaré de manera tangencial sería importante remitirnos a dicho marco.

⁹ En el siguiente enlace se puede acceder al sitio web de VCV Rack: <https://vcvrack.com/>. [Última consulta: 24/04/2021].

¹⁰ Cf. Lawrence Lessig. *Por una cultura libre* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2005) y Lawrence Lessig. *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital* (Barcelona: Icaria, 2012).

cionar CCMixer, un sitio de música comunitaria perteneciente a la Fundación Creative Commons que se dedica a la creación musical a partir de la remezcla, en el que convergen músicos de diversos géneros y procedencias que ponen su material a disposición de la comunidad, generando con ello distintos mecanismos de intercambio.¹¹

Es a partir de la articulación de estos tres ejes que podemos esbozar un sistema de producción constituido por proyectos, plataformas e iniciativas que aplican las libertades de utilizar, modificar y distribuir música tomando en cuenta aspectos de creación, distribución y consumo. De esto podemos desprender una advertencia importante, a saber, que la concentración de capital y los mecanismos mono/oligopólicos son incompatibles con un sistema de producción abierto y distribuido, por lo que es importante distinguir el uso que empresas privadas pueden llegar a hacer de tecnologías de código abierto y licencias permisivas respecto al intento que artistas, colectivos, e incluso algunas instituciones, están haciendo por construir un entorno musical de carácter comunitario. En este punto conviene recordar el famoso ensayo de Eric Raymond en el que se distingue entre un sistema de producción tipo ‘catedral’, en el que la riqueza y las decisiones se concentran en pocas manos, respecto al sistema tipo ‘bazar’ en el que se tejen redes de intercambio que aspiran a la horizontalidad.¹²

Con base en todas las consideraciones anteriores, estamos en condiciones de definir la música libre como un sistema de producción musical cuyos productos surgen de la interacción de personas que colaboran de manera distribuida, con herramientas, modos de operación y circuitos de distribución que funcionan bajo un principio generalizado de

compartición y circulación libre de la cultura. Sin embargo, aunque esta definición ayuda a aclarar las nociones particulares de libertad musical que interesan a este texto, seguimos sin responder a la pregunta de por qué alguien optaría por realizar su trabajo artístico de esta manera, cuando sabemos que la cultura privada ofrece todo tipo de ‘ventajas’ al momento de crear y comercializar música y cuando esta es, y seguirá seguramente siendo, una instancia dominante contra la que los ‘aires liberos’ no son capaces competir. En el siguiente apartado discutiremos esta cuestión.

Dimensiones de la música libre

Ir a contracorriente implica un esfuerzo mayor que seguir el ‘cauce natural’ de los sistemas. En el caso de la música, plantear alternativas al sistema de producción dominante implica confrontar un aparato cultural sobre el que se sostienen estructuras de poder, de legitimación y de mercado. En este ámbito, ir a contracorriente significa cuestionar los probados mecanismos de éxito comercial, utilizar herramientas distintas a las que se encuentran en la mayoría de las instituciones y los estudios de grabación, y probablemente vivir de manera precaria o simplemente no vivir del trabajo musical. Sin embargo, hay preguntas que en un análisis cuidadoso no podemos obviar, por ejemplo: ¿quiénes tienen acceso al ‘cauce natural’ de la corriente dominante?, ¿cuáles son las condiciones para pertenecer al selecto grupo de músicos que triunfan en la industria cultural?, ¿por qué tendría la música que responder a un único modelo de mercado, o por qué tendría que limitarse a las posibilidades estéticas que un puñado de empresas consideran ‘adecuadas’ para adaptarse al ‘gusto general’? Este es el tipo de interrogantes que han llevado a diversos artistas, colectivos y proyectos a explorar alternativas como las que el manifiesto de Ram Samudrala fomenta.

Con el fin de analizar la música libre desde un enfoque pragmático, empírico y realista, a saber, uno que se base en experien-

11 En el siguiente enlace se puede acceder al sitio de CCMixer: <http://ccmixter.org/>. [Última consulta: 24/04/2021].

12 Eric Raymond. *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary* (Sebastopol: Tim O’Reilly, 2001).

cias concretas y no en nociones abstractas de lo que ‘las cosas deberían ser’, en esta sección abordaremos cinco dimensiones que explican de manera general las razones que diversas personas y colectivos han expresado para crear y hacer circular su música bajo los principios de producción antes señalados. Cabe decir que las experiencias que se comentarán en este apartado provienen en su mayoría de artistas con quienes he tenido la posibilidad de convivir personalmente, y con quienes he mantenido desde hace varios años un diálogo sobre los alcances de la música libre; en ese sentido, lejos de ofrecer argumentos generalizantes sobre el tema que nos ocupa, me interesa compartir la manera particular en la que ciertas comunidades han resuelto problemas específicos, esperando que las ideas aquí vertidas puedan servir como detonantes de reflexiones que cada lector o lectora sabrá trasladar, con los debidos matices y adecuaciones, a las circunstancias particulares de su contexto.

Dimensión funcional

A pesar de que las herramientas y plataformas que mayoritariamente se usan para crear y difundir música suelen ofrecer toda clase de facilidades a quienes pueden pagar por ellas, existen tareas que solo pueden ser realizadas —o que, en su defecto, se realizan de un modo más eficiente— con herramientas de código abierto. Esto se deja ver en proyectos de investigación y creación musical que analizan aspectos del sonido muy específicos o que implementan funciones de procesamiento de audio que no se encuentran contempladas en el *software* comercial. En términos generales, los *software* y *hardware* libres se vuelven la opción más conveniente cuando los artistas y/o programadores buscan alterar el funcionamiento estandarizado de los instrumentos que utilizan, o cuando pretenden programar aplicaciones nuevas que hagan exactamente aquello que requieren.

A manera de ilustración, consideremos el caso de Andrea Sorrenti, percusionista italiano radicado en México, quien desarrolla un proyecto de investigación que propone un modelo de intérprete musical que se caracteriza, entre otras cosas, por construir sus propios instrumentos musicales; para ello, Sorrenti utiliza herramientas de *software* libre para «crear ciertos utensilios digitales *ad hoc* [...] con base en una idea artística a desarrollar»,¹³ a diferencia de un intérprete musical que utiliza herramientas comerciales cuyo funcionamiento no puede ser alterado, y que, por ende, constriñen las ideas artísticas a las posibilidades específicas que estas ofrecen.

Otro caso a considerar es el del músico, matemático y programador Cristian Bañuelos, quien desarrolló en 2019 un sistema informático de análisis musical a partir de procedimientos de inteligencia artificial y minería de datos, el cual se basa en el uso de lenguajes de programación de *software* libre que se implementan bajo una lógica de código abierto.¹⁴ A estos casos podríamos sumar muchos otros que muestran el potencial del uso de herramientas libres para el propósito de realizar tareas (funciones, operaciones) que no sería posible llevar a cabo con herramientas que se encuentran disponibles en el mercado. Esto coincide con lo que sugiere el artista sonoro Hernani Villaseñor cuando nos dice:

Los programas inscritos bajo la filosofía del *software* libre fomentan la apertura de su código fuente para estudiarlo y modificarlo, lo que permite el acceso a un nivel más bajo en su programación [...]. Es aquí donde encuentro dos aproximaciones

13 Las palabras de Andrea Sorrenti fueron tomadas de una conferencia impartida dentro del Seminario Permanente de Tecnología Musical organizado por el Posgrado en Música de la UNAM, México, el 8 de octubre de 2020. La conferencia se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://ia601704.us.archive.org/24/items/seminario_permanente/sps11.mp4. [Última consulta: 24/04/2021].

14 Cristian Bañuelos Hinojosa. *Inteligencia artificial y minería de datos aplicadas al análisis musical*. Tesis doctoral (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019).

al uso de un programa para crear música con un lenguaje de programación: utilizarlo para hacer música aceptando su funcionamiento y/o indagar en su estructura para modificarlo y adecuarlo a una forma más personalizada.¹⁵

Dimensión económica

El hecho de concebir un sistema de producción que permita la libre circulación de insumos musicales implica apostar por una economía distinta a la que se basa en la concentración de capital y en la distribución asimétrica de los recursos culturales, y esto es algo que motiva a diversos artistas a explorar nociones alternativas de economía. Una razón para optar por el uso de herramientas libres estriba, como puede suponerse, en la dificultad para pagar licencias de *software* privativo o derechos de autor para uso de obras que se encuentran publicadas bajo un régimen restrictivo de copyright. Sin embargo, existen otras consideraciones sobre el aspecto económico de la música libre que me parece importante mencionar.

Un concepto interesante sobre el cual reflexionar es el que propone la artista ecuatoriana Emilia Bahamonde, quien habla de una «industria musical experimental» que se encuentra «conformada por colectivos e individuos» que hacen música «bajo el precepto de la colaboración interdisciplinar y utilizando alternativas económicas que no giran necesariamente en torno al capital», sino que buscan generar lógicas de intercambio y financiamiento que se basen en la cooperación y el fortalecimiento de los bienes comunes.¹⁶

Hay que decir, sin embargo, que este tema es especialmente complejo, dado que el trabajo musical, como cualquier otro tipo de actividad productiva, implica el manejo

de recursos financieros: cualquier proyecto que pretenda ser sostenible tiene que enfrentarse, tarde o temprano, a la pregunta de cómo financiar sus actividades, independientemente de su intención por fomentar el libre acceso y la circulación abierta de la cultura. Aunado a ello, cabe reconocer que, aunque existe el discurso de buscar modelos económicos ‘no capitalistas’, esto no implica necesariamente que los mercados alternativos funcionen realmente al margen del capital. Sobre este punto es pertinente hacer una aclaración respecto a los principios económicos del *software* y la cultura libres: contrario a lo que se suele pensar, ni los programas informáticos ni las licencias autorales libres son necesariamente gratuitos,¹⁷ y no necesariamente plantean formas de economía que se encuentren desvinculadas del aparato financiero hegemónico. Sin embargo, esto no quita relevancia al hecho de que es posible pensar en modelos de mercado cultural que, más allá de participar, así sea de manera precaria, de la lógica económica capitalista, puedan proveer de recursos financieros a quienes se dedican a este tipo de actividades sin dejar por ello de fomentar la libre compartición del arte y la cultura.

Si bien es cierto que la precariedad económica es un asunto altamente relevante, pues se vincula directamente con la calidad de vida de quienes viven del trabajo musical, es también verdad que la actividad artística no tendría por qué reducirse únicamente a un asunto de mercado, ni mucho menos a una única manera de entender la economía cultural. A este respecto, consideremos las palabras de la artista, investigadora y activista Irene Soria, quien al hablar de los modelos

15 Hernani Villaseñor. “Escribir código fuente para generar música y sonido: una experiencia de enseñanza de la música por computadora en México”. 6th Computer Art Congress, Computer and Media Art Education (2018): 7.

16 Noriega Bahamonde y María Emilia. *Musxepilat:*

música experimental latinoamericana. Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical. Tesis doctoral (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020): 117.

17 Sobre este asunto se recomienda leer el capítulo noveno del libro germinal de Stallman, *Free Software...*, en el que se propone un modelo de economía afín a los preceptos del *software* libre.

privativos de derechos de autor se pregunta: «¿qué es lo que estamos defendiendo, la propiedad privada, o el derecho a crear, o los derechos culturales, por ejemplo?».¹⁸ Pregunta a la que el Foro de Cultura Libre pareciera responder de la siguiente manera:

La producción de cultura no debe ser simplemente sinónimo de la creación de negocios y los modelos económicos emergentes no deben ir en detrimento de una libre circulación de conocimiento [...]

Como sociedad civil es nuestra responsabilidad oponernos a las prácticas que nos despojan de nuestro patrimonio común y que bloquean su desarrollo futuro. Necesitamos defender y extender una esfera en la que la creatividad y el conocimiento puedan prosperar de forma libre y sostenible.¹⁹

A lo que quiero llegar con esto es a decir que, aunque la práctica musical implica cuestiones económicas que no se pueden evadir en nuestro análisis, quienes trabajan bajo un enfoque de música libre tienden a cuestionar la centralidad que el mercado juega en la industria cultural, sobre todo en la medida en que se tiende a equiparar la economía general de la música con un modelo mercantil hegemónico; dicho sea de paso, este modelo, supuestamente seguro y funcional, es benéfico solamente para una cantidad mínima de artistas, al tiempo que deja fuera a un sinnúmero de personas que se encuentran destinadas a vivir en condiciones precarias. En todo caso, con la música libre se abre un horizonte de exploración de modelos más equitativos, distribuidos y justos de economía musical.

Dimensión estética

18 Irene Soria. "Creative Commons: Conversación Con Irene Soria". *Coursera* (s. f.). [Accedido 25 de abril de 2021]. <https://www.coursera.org/learn/perspectivas-musica-colaborativa/home/welcome>.

19 Free Culture Forum. "Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital" (2010): 4. https://fcforum.net/files/sustainable-creativity/Fcf_Manual-cast_1-0.pdf.

Más allá de los beneficios económicos y funcionales que he venido comentando, cabe preguntarnos cuáles son las implicaciones estéticas de producir, distribuir y estudiar música con una perspectiva libre. ¿Cambia la forma de crear, sentir y pensar el sonido cuando se utilizan herramientas de código abierto o cuando se trabaja a partir de estrategias de colaboración sustentadas en un principio de libre circulación de la cultura? ¿Existen motivaciones de índole estético que impulsen a músicos, gestores y escuchas a optar por prácticas afines a los principios productivos que fueron antes definidos? Aunque resulta estéril la intención de responder a estas preguntas de manera unívoca, dado que la creación y apreciación artísticas son asuntos particularmente complejos, especialmente atravesados por aspectos subjetivos y por condiciones específicas a toda clase de contextos, lo cierto es que varios músicos y artistas sonoros se aproximan al uso de programas y mecanismos de producción libres y de código abierto a partir de motivaciones de índole creativa.

Un ejemplo de ello es el colectivo Radiador, dedicado a la experimentación sonora y audiovisual con herramientas de código abierto. En un artículo en el que sus miembros reflexionan sobre los intereses artísticos y los alcances sociales del colectivo, manifiestan que su trabajo se enfoca en «una estética de lo digital, particularmente en la creación y distribución de *software* creativo, las políticas de la filosofía del código abierto, la generación de procesos creativos completamente remotos y la performance telemática»,²⁰ todos estos aspectos que, más allá de discursos económicos y funcionales, constituyen una apuesta poética.

Otro caso a comentar es el de los eventos de *live coding*, práctica que se caracteriza por la programación de código en 'tiempo real' (lo que algunos practicantes denominan

20 Mauro Herrera Machuca, Jaime Alonso Lobato Cardoso, José Alberto Torres Cerro, y Fernando Javier

‘programación al vuelo’) que se proyecta sobre una pantalla para ser visualizado por los espectadores. Al respecto, los artistas y gestores Iván Paz y Hernani Villaseñor, representantes de esta prácticas en las ciudades de Barcelona y México, respectivamente, analizan un formato particular de *live coding* que consiste en la realización de *performances* de exactamente 9 minutos de duración, los cuales constituyen, de acuerdo con su apreciación, «un modo de encontrar cosas nuevas, de explorar los límites [creativos] del *software*, de encontrar ideas para ser aplicadas en otras composiciones».²¹

Los casos anteriores redundan en lo que Geoff Cox plantea respecto a prácticas artísticas que implican la programación de código abierto, cuando dice que «es claro que el acto de programar código [en contextos artísticos] tiene una dimensión estética que trasciende las convenciones de la programación que enfatizan la eficiencia y la brevedad del código fuente».²² Por supuesto, este tipo de consideraciones podrían trasladarse a otras prácticas que abordan la cultura libre desde perspectivas diversas, por ejemplo, las que hacen uso de *samples* (fragmentos musicales) con licencias permisivas para crear obras basadas en la remezcla. El hecho a enfatizar es que el ejercicio de explorar maneras alternativas de producir música tiene fuertes implicaciones en el modo en el que se crea, se piensa y se imaginan los productos creativos.

Dimensión pedagógica

Lomelí Bravo. “Live Coding for All: Three Creative Approaches to Live Coding for Non-Programmers”. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 12 (2): 187. (2016). <https://doi.org/10.1080/14794713.2016.1227598>.

21 Hernani Villaseñor e Iván Paz. “Live Coding From Scratch: The Cases of Practice in Mexico City and Barcelona”. *Proceedings of the 2020 International Conference on Live Coding (ICLC2020)*, (2020): 67.

22 Geoff Cox y Alex McLean. *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression. Software Studies* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2013): 9.

Una pregunta que es importante hacernos cuando discutimos la implementación de una determinada herramienta, o la adopción de un modo específico de trabajo, es la que cuestiona qué conocimientos adquirimos y qué valores pedagógicos se ven implicados al momento de optar por un sistema de producción determinado. Diego Tinajero, productor musical y profesor de diversas instituciones musicales, considera que

[...] además de la accesibilidad de los materiales, el uso de tecnologías abiertas o libres potencia la interacción de los participantes en el proceso de aprendizaje, ya que permite que la relación con el objeto de estudio sea lo más democrática posible para todos.²³

Las palabras anteriores me llevan a proponer que los principios de la música libre son particularmente importantes al interior de los espacios formativos, al menos por tres razones: en primer lugar, porque al usar herramientas de libre circulación se está favoreciendo, como plantea Tinajero, una situación educativa más democrática y de un acceso más generalizado, a diferencia de lo que ocurre con los recursos que restringen su uso a quienes pueden pagar por ellos; en segundo lugar, el hecho de utilizar programas de código abierto en las clases de música implica el aprender principios, al menos básicos, de programación, lo que permite a los estudiantes una comprensión más profunda de la lógica con la que operan los dispositivos que utilizan; y en tercer lugar, quiero insistir en los valores que se transmiten, y que tienen en sí mismos una enorme importancia formativa, al fomentar el libre intercambio de ideas y al motivar en los alumnos un sentido de autonomía, independencia y solidaridad. Ya Stallman había sugerido que «lo que las escuelas deberían evitar es enseñar a los alumnos a ser dependientes» y que «el *software* libre permite a los alumnos aprender el funciona-

23 Diego Tinajero Islas. *El software libre para la producción musical. Una propuesta educativa*. Tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018): 25.

miento [y no solo la operación a nivel de usuario] de los programas de *software*», bajo la idea de que «[l]as escuelas tienen una misión social: enseñar a los estudiantes a ser ciudadanos de una sociedad fuerte, capaz, independiente, cooperativa y libre».24 Esto se vincula con la siguiente dimensión de la música libre.

Dimensión ética

Al concebir la música desde preceptos de libertad, implícitamente —y a veces también de manera explícita— se está fomentando un sentido de convivencia que pondera el bien común por encima del beneficio privado. Para reforzar este argumento, pongo a consideraciones las palabras del artista sonoro mexicano Emilio Ocelótl, quien considera que «[a]brir, desmontar y dar otros sentidos a los artefactos tecnológicos, técnicas y dispositivos que nos rodean nos posibilitaría expresarlos como una potencia transformadora de la vida».25 Estas palabras son representativas de un aspecto de la música libre que me parece especialmente relevante, y que marca quizás su mayor diferencia con la industria musical privativa. Me refiero al hecho de que, más allá de las ventajas que se puedan tener en las distintas dimensiones que comentamos antes, hay quienes encuentran en la defensa de la libertad, de la compartición y de la cooperación motivos suficientes para cambiar la manera en la que crean, distribuyen y consumen música.

Sin ánimo de caer en un discurso moralizante, es lógico pensar que cuando una empresa, agencia o individuo tiene como finalidad generar ganancias económicas o posicionarse en un mercado cultural, probablemente sus estrategias de producción, por mucho que promuevan el acceso libre, la gratuidad

o el código abierto, tengan como fin acumular capital (cultural, económico, simbólico o social)²⁶ y no apostar por un sistema musical distribuido. Lo relevante de esto, insisto, es que a pesar de saberse parte de un impulso minoritario y de una batalla cultural que se sabe de antemano ‘perdida’, hay quienes deciden trabajar bajo esquemas de colaboración horizontal, utilizando herramientas de código abierto por el ‘simple hecho’ de que estas privilegian el bien comunitario.

Ciertamente, en lo que acabo de expresar existe un aire celebratorio que requiere diversos matices si queremos construir un argumento convincente sobre cómo todas estas ‘buenas intenciones’ pueden contribuir a la consolidación de un sistema productivo que, al menos en contextos determinados, sea eficiente y sostenible. Entre otras cosas, es importante decir que las distintas dimensiones antes mencionadas no necesariamente se presentan de manera conjunta, lo que impide pensar en un sistema en el que las partes que lo integran se encuentren necesariamente articuladas. Aunado a esto, es importante señalar que las razones para utilizar un determinado tipo de *software*, o para fomentar el acceso abierto a materiales musicales, no necesariamente responden a los mismos motivos ni presentan el mismo grado de compromiso con una causa determinada: hay quienes actúan motivados por un principio ético como el que describí algunos párrafos atrás, pero hay también quienes lo hacen por razones meramente circunstanciales, como es el hecho común de no tener dinero para optar por el uso de recursos comerciales. Además, los artistas que optan por mecanismos alternativos de producción musical suelen trabajar de manera independiente, muchas veces autogestiva, lo que deriva en si-

24 Stallman, *Free Software...*, 57.

25 Emilio Ocelótl Reyes. *Cuidado con la brecha autorreferencial: aportes para la producción-investigación en música de sistemas interactivos*. Tesis de maestría (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019): 73.

26 Hay aquí una implícita referencia a la teoría de campos de Pierre Bourdieu, la misma que sería de gran utilidad para analizar la manera en la que los discursos de ‘cultura libre’, cuando no se sostienen sobre nociones éticas y perspectivas sistémicas que favorezcan la comunidad por encima del beneficio privado, pueden perfectamente servir para fortalecer los *habitus* de consumo de la industria musical dominante, antes de proveer de una alternativa real a dicho mercado.

tuciones de precariedad que dificultan que sus proyectos se sostengan a largo plazo.

Frente a todas estas situaciones, es importante reconocer que, aunque el hecho de visibilizar y aprender de iniciativas particulares es un paso necesario para abordar nuestro problema, si queremos pensar en términos de sistema es necesario trascender el plano individual para colocar nuestro análisis en el plano social, lo que nos conduce al tema central del siguiente apartado.

Instituciones de música libre

Después de haber planteado una definición *ad hoc* de música libre y de haber comentado distintos motivos por los que artistas y colectivos optan por producir y/o distribuir su música bajo lógicas afines a las que fueron definidas como ‘libres’, sigue confrontar una serie de cuestionamientos sobre lo que implica la construcción de un sistema de producción que sea viable y sostenible ya no solo en el plano de iniciativas particulares sino ahora en el nivel de instituciones sociales. Es con este propósito que dedicaré el presente apartado a abordar dicha cuestión, para lo cual me enfocaré en el ámbito de las instituciones de educación musical, y me basaré en una serie de preguntas centrales: ¿qué posición están tomando las instituciones de música frente a la privatización que se ejerce desde la industria cultural dominante?; ¿es viable implementar estrategias de gestión que permitan que dichas instituciones funcionen bajo principios afines a la cultura y el *software* libres?; ¿qué ventajas tendría esto para las mismas, qué dificultades tendrían que enfrentar si accedieran a explorar este tipo de enfoques, y qué consideraciones habría que tener en cuenta para dicho propósito? Ciertamente, este tipo de preguntas no podrían contestarse sino de manera sesgada, parcial y enfocada en casos específicos, y es por eso mismo que de manera deliberada basaré mis argumentos en reflexiones surgidas de mi propia experiencia al interior

de instituciones de educación musical. En ese sentido, no sobra reiterar la advertencia hecha en el apartado anterior de que no pretendo generar una ‘teoría general de la música libre’, sino compartir experiencias que sirvan a quienes leen para cuestionar sus propias circunstancias.

Hecha tal aclaración, comencemos por preguntarnos cuál es el papel que las instituciones, particularmente aquellas que se dedican a la educación musical, están teniendo en la actualidad para los fines de lograr un sistema cultural que tenga al menos algunos rasgos de afinidad con lo que hasta ahora hemos revisado. Una primera impresión que muchos de quienes trabajamos en ámbitos educativos podríamos tener es que el oligopolio de empresas como Microsoft, Google, Apple, y recientemente Zoom, ha avanzado a un punto tal que resulta absurdo hablar de independencia cultural frente a corporaciones como aquellas, lo que en el ámbito musical se manifiesta, por ejemplo, en la contratación privilegiada que las escuelas de música suelen hacer de servicios de *software* privativo de empresas como Avid (Protools), Cycling’74 (Max) y Steinberg (Cubase), entre otras.²⁷

Existen, sin embargo, diversas iniciativas que han incursionado en el desarrollo y utilización de *software* libre en entornos académicos vinculados con la música. Entre estas, cabe señalar el Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA) de la Universidad de Stanford, concretamente en lo que atañe al proyecto titulado *Planet CCRMA at Home*, una colección de paquetes de *software* libre especializado en audio que, además de aplicarse en las labores cotidianas

²⁷ Estos argumentos se basan en la experiencia personal que he tenido trabajando y/o estudiando en diversas instituciones musicales, tanto en el ámbito privado como en el público. Si el lector o la lectora quisiera contar con mayores evidencias de tal aseveración, le invito a que elija una serie de programas educativos al azar y que averigüe cuáles son los programas de cómputo que se utilizan en las clases de producción musical y de música por computadora.

de dicho centro de investigación, son descargables y adaptables a las necesidades de otros usuarios.²⁸ Otra iniciativa que merece mención es la del *PhD program in Communication, New Media, and Cultural Studies* de la universidad de McMaster, el cual incluye en su currícula una serie de asignaturas y líneas de investigación vinculadas con la justicia social y el desarrollo cultural sostenible, temas que dan cabida a investigaciones que analizan y/o implementan el *software* y la cultura libres en contextos musicales. Si bien este posgrado se ubica en Ontario, Canadá, llama la atención la participación en el programa de diversos estudiantes mexicanos como Jessica J. Rodríguez, Luis Navarro Del Ángel y Alejandro Franco Briones, quienes coinciden en desarrollar temas de investigación vinculados con el *live coding* en plataformas de *software* libre, desde un enfoque inclusivo con tintes decoloniales.²⁹ Finalmente, una tercera iniciativa que quisiera referir es la del Grupo de Tecnología Musical de la Universidad Pompeu Frabra, el cual impulsa diversos proyectos relacionados con el desarrollo de *software* libre para objetivos musicales y/o de análisis de audio con fines científicos. De acuerdo con los principios rectores que este grupo académico declara en su sitio de internet, busca «enfaticar modos abiertos y colaborativos de producir y compartir conocimiento»,³⁰ lo que implica el uso del código abierto, de publicaciones de acceso abierto y de uso transparente y abierto de datos, entre otros principios que comulgan con la cultura libre.

28 Para mayor información sobre este proyecto, consultar el siguiente enlace: <http://ccrma.stanford.edu/planetccrma/software/>. [Última consulta: 30/04/2021].

29 Los estudiantes adscritos a este programa doctoral se pueden consultar en el siguiente enlace: <https://csmm.humanities.mcmaster.ca/graduate-programs/phd-program-in-communication-new-media-and-cultural-studies/meet-our-current-phd-students/>. [Última consulta: 30/04/2021].

30 Fragmento tomado de la sección de “Valores y principios rectores”, punto 5, de la página institucional del Grupo de Tecnología Musical: <https://www.upf.edu/web/mtg/values>. [Última consulta: 30/04/2021].

Los casos anteriores me permiten afirmar que es viable, al menos en entornos acotados, que instituciones musicales operen bajo lógicas afines a la cultura y el *software* libres.³¹ Bajo esta consideración, me permito sugerir que la música libre es una alternativa real que podría ser explorada por instituciones que hasta el momento no han tenido experiencias al respecto. Pero, ¿por qué habría de interesar a una institución incursionar en mecanismos y herramientas de producción que difieren de aquello a lo que está acostumbrada?; ¿qué ventajas tendría el uso de *software* libre, de licencias permisivas y de formatos de creación y educación colaborativas por encima de los modos de producción basados en herramientas privativas?

La primera ventaja es quizás la más obvia, y consiste en el beneficio económico de utilizar programas de *software* y distintos tipos de insumos musicales (como *samples* de audio, cursos en línea, revistas académicas, etc.) que son gratuitos o tienen un precio significativamente menor al de la gran mayoría de productos comerciales, y pueden además compartirse libremente. Una segunda ventaja es que el uso de herramientas libres permite establecer mecanismos de autonomía tecnológica y legislativa, de modo que las instituciones pueden resolver de manera directa los posibles problemas técnicos que se les presentan con el *software* y pueden decidir el uso que hacen de sus propias producciones artísticas. En tercer lugar, está la conveniencia de que la soberanía tecnológica implica menores riesgos en términos de seguridad digital: es bien sabido que los programas privativos, tanto de música como de cualquier otro tipo, recaban datos personales que se utilizan para fines empresariales y/o de vigilancia pública, lo que evidentemente atenta con los derechos

31 Para profundizar esto, se recomienda leer un análisis detallado sobre la implementación de *software* libre en distintas instituciones musicales catalanas. Cf. Ana María Delgado García y Rafael Oliver Cuello. “La promoción del uso del *software* libre por parte de las universidades”. *Revista de educación a distancia* 5 (7). (2007).

a la privacidad y abre la puerta a bombardeos publicitarios y, en el peor de los casos, a fraudes cibernéticos.³²

Las ventajas anteriores pueden ser aplicadas a prácticamente cualquier contexto institucional que nos venga a la mente, toda vez que la autonomía, la seguridad digital y la economía son aspectos pertinentes a toda situación en la que existan personas utilizando herramientas digitales para producir música. No obstante, el uso de *software* libre y de formas de producción sustentadas en código abierto implica también el desarrollo de herramientas musicales que respondan a las necesidades específicas de cada localidad, contribuyendo de este modo a un proceso de descentralización que haga frente a la concentración en pocas manos de los insumos de la industria cultural hegemónica. Desde la posibilidad de generar versiones traducidas de los programas musicales para fines de inclusión lingüística, hasta el propósito de construir herramientas que sirvan para responder a condiciones de discapacidad visual o auditiva,³³ son muchas las aplicaciones que la adaptabilidad de herramientas musicales puede tener para fines de un mayor beneficio social. Esto se vincula con la ventaja adicional de que el uso de herramientas libres puede mejorar la eficiencia de tareas de producción y distribución de música, toda vez que permite adaptar los instrumentos de trabajo para que hagan exactamente aquello que se requiere bajo las condiciones del equipo que se tenga disponible.

32 Cf. Gunnar Wolf. "Cifrado e identidad, no todo es anonimato". En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016).

33 Un estudio interesante de implementación de *software* libre orientado a discapacidad visual es el de Paloma Parra. "Estudio sobre el *software* libre orientado a personas con discapacidad visual". s. f.

Pero la que me parece la ventaja más importante de todas, y que debería ser prioridad para cualquier institución preocupada por el interés social, es que el fomento de herramientas libres para la producción y la enseñanza musicales implica, como ya he sugerido, una apuesta ética por promover la colaboración, la compartición y la solidaridad entre las personas que conforman el campo. Desde una perspectiva preocupada por el bienestar social, estos argumentos serían suficientes para que una institución se diera la oportunidad de por lo menos explorar un enfoque de música libre. Sin embargo, hay que decir que existen dificultades que no podemos ignorar cuando hablamos a este respecto, y que con frecuencia son motivo de que nuestros 'buenos deseos' no se puedan llevar a la práctica. Veamos a continuación algunas de estas complicaciones.

En primer lugar, se encuentra el hecho de que la industria cultural está mayoritariamente regida por las herramientas y los modos de producción privativos, por lo que el fomento de medios y formas alternativas de producción podría implicar una falta de adaptación al mercado laboral. Dicho de otro modo, por mucho que los docentes y administrativos de una institución estuvieran de acuerdo en la importancia de implementar un enfoque de música libre en sus programas educativos, no se puede pasar por alto la cuestión de cuáles herramientas y estrategias de trabajo requieren los alumnos para desenvolverse en el medio de manera satisfactoria. A esto hay que agregar que, independientemente de consideraciones laborales, existen en el mercado privativo recursos de *software* y *hardware* que tendrían importantes beneficios profesionales y que desgraciadamente no tienen sustituto dentro del ámbito del código abierto. El propio Paul Davies, desarrollador de uno de los programas de *software* libre más utilizados para la producción musical en la actualidad (Ardour), reconoce que el *software* privativo puede ser más apropiado para los músicos que dependen de la velocidad y la eficiencia comercial de los

programas que utilizan en su trabajo,³⁴ panorama frente al cual los profesores de música no podemos sino preguntarnos si resulta prioritaria la promoción de un sentido de libertad y ética como las que el *software* libre abandera, o la proveeduría de herramientas más adecuadas para su mejor desenvolvimiento en la ‘vida real’.

Lo anterior me lleva a plantear un par de preguntas que pueden parecer ociosas, pero son fundamentales para abordar con responsabilidad las problemáticas señaladas: ¿qué significa ‘vida real’ dentro del ámbito de la música?, y ¿por qué habría de considerarse más real una forma de producir música que otras? Estas interrogantes me incitan a contrastar las consideraciones anteriores con la que es, en mi experiencia, la principal dificultad para implementar enfoques de música libre en las instituciones. Me refiero al hecho de que al momento de proponer alternativas al *modus operandi* de la industria musical nos enfrentamos a todo tipo de prejuicios y advertencias que las compañías, las instituciones privadas y las sociedades de derechos de autor promueven. Mucho antes de llegar a una discusión crítica, informada y balanceada de qué se gana y qué se pierde en términos educativos cuando se exploran formas distintas de abordar la producción musical, las discusiones se agotan en la idea de que solo haciendo las cosas de la manera habitual hemos de garantizar el mejor aprovechamiento académico. A esto se suma el prejuicio de que las herramientas libres resultan más difíciles de aprender e implementar que los ‘intuitivos’ recursos privativos, entre muchas otras cosas que se suelen argumentar al momento de sostener este tipo de debates. Al final de cuentas, lo que tenemos por delante es una resistencia que se deriva de una mezcla de desinformación y falta de costumbre respecto a las posibilidades que la

cultura y el *software* libres ofrecen para el ámbito musical, tanto a nivel educativo como al de una práctica profesional económicamente activa.

Es verdad que a los prejuicios mencionados hay que contraponer algunos juicios bastante sensatos, como es el que atañe a las dificultades materiales que muchas veces implica la migración a *software* libre en instituciones que acostumbran trabajar en entornos privativos. Un problema común es la falta de compatibilidad entre *software* y *hardware*, sobre todo cuando no se cuenta con recursos para cambiar computadoras, interfaces o controladores que fueron diseñados para trabajar con cierto tipo de programas. Otro juicio sensato es el que considera que, antes de discutir qué tipo de programas o licencias autorales empleamos en una determinada institución, habría que hablar de los problemas de desigualdad, discriminación y precariedad que se derivan de diferencias de clase, género y origen etnocultural de las personas que integran una comunidad educativa. Aunque resulte contradictorio, hay ocasiones en las que el ejercicio de experimentar con formas alternativas de producción amplía aún más la brecha social entre personas que ocupan posiciones asimétricas al interior de un entorno académico; si bien esto es algo que suele responder más a prejuicios que a razones ciertas (como ocurre con el prejuicio de que «a las mujeres se les dificulta más que a los hombres el contacto con la tecnología»,³⁵ o de que «en

34 Tomo este argumento de una interesante conferencia en la que Paul Davies hace un balance sobre los alcances que el *software* de código abierto para la producción musical ha tenido en los últimos años. Disponible: <https://youtu.be/dk2AMwc4e2k> [última consulta: 25/04/2021].

35 Para problematizar la asimetría de género en los entornos tecnológicos vinculados con *software* y cultura libres, ver las siguientes fuentes: Beatriz Busaniche. “El *software* libre y las mujeres. ¿Por qué hay semejante brecha de género en nuestra comunidad? Y qué podemos hacer con ella...” (Edición independiente, 2006). Disponible en: <http://genero.bvsalud.org/lildbi/docsonline/get.php?id=557>; Irene Soria. “El *software* libre y la cultura hacker como vehículo para la emancipación tecnológica y su vínculo con la lucha feminista”. En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016) y Cecilia Ortman. “Feminismo y *Software* Libre”. En *Estado y software libre: aportes para la construcción de una comunidad colaborativa y soberana* (Santa Fe: Observatorio de Cultura Libre del Litoral, 2020).

países de tercer mundo no es posible generar desarrollos tecnológicos propios»),³⁶ el hecho concreto es que podemos caer, fácilmente y sin darnos cuenta de ello, en la situación de que las intenciones de crear un entorno social más libre e inclusivo devengan en consecuencias contrarias al propósito de establecer un ambiente en el que todos los miembros de la comunidad se sientan incluidos.

Por supuesto, estos y otros obstáculos no tendrían que ser razones para renunciar a iniciativas como las que hemos venido comentando. Es importante, ciertamente, ser conscientes de que nos encontramos ante un problema complejo, pero hemos visto que existen experiencias que nos incitan a mantenernos firmes en nuestro propósito, acaso atendiendo a una serie de consideraciones que podrían ayudar a una mejor implementación de los principios de la cultura y el *software* libres dentro de las prácticas profesionales al interior de instituciones de música.

Hay que considerar, por ejemplo, que pensar en *software* libre implica tomar en cuenta las posibilidades del *hardware* con el que se cuenta. Otra consideración importante es que valorar los beneficios de las herramientas libres a partir de compararlas con sus homólogas privativas tiende a dejar en desventaja a las primeras; en ese sentido, es deseable enfatizar el provecho específico que se puede obtener de utilizar licencias libres y programas de código abierto, y no las limitaciones que estos tienen respecto a los análogos programas comerciales. Aunado a lo anterior, para conseguir una efectiva adopción de herramientas y estrategias propias de la música libre al interior de instituciones educativas es fundamental el trabajo colegiado, por lo que es fundamental que iniciativas

como las que hemos analizado vengan de la mano de estrategias de gestión institucional y de campañas de sensibilización e información que difundan los beneficios de este tipo de propuestas. Finalmente, es importante trabajar con un enfoque interseccional que privilegie la inclusión, el respeto y la equidad de género, clase y origen por encima de cualquier agenda económica, tecnológica o artística. El tema de la inclusión y el rechazo a la discriminación implica considerar que los asuntos que he venido planteando no son solo pertinentes para un único sector musical ni para un género o estilo específicos, sino que pueden serlo para comunidades musicales diversas.

A manera de conclusión

Este artículo inició con la referencia a un manifiesto publicado en 1994, años antes de que el internet y las redes digitales tuvieran la expansión que han tenido en tiempos recientes. En aquel manifiesto se proponía una noción de música libre que se sostenía en las libertades de usar, copiar y modificar la música sin restricciones legales, estéticas o tecnológicas. A lo largo de las tres secciones anteriores he mostrado distintas maneras en las que artistas, proyectos y colectivos llevan a la práctica las 'utópicas' ideas de la llamada música libre, y hemos visto también algunas experiencias de aplicación de dichas ideas a nivel institucional.

Aunque es verdad que seguimos hablando de un fenómeno acotado, francamente excepcional si lo comparamos con la utilización de herramientas y mecanismos de producción privativos en el ámbito musical, también es cierto que los casos revisados son suficientes para demostrar que es posible, viable y en muchos casos conveniente explorar alternativas al modo más común de producir música. Sobre este punto me permito referir los argumentos del investigador y músico audiovisual José María Serralde, quien plantea: «Si bien el escenario se antoja oscuro, la prueba de

³⁶ Para relacionar las problemáticas de asimetría de género con las situaciones que se viven en el llamado 'tercer mundo', se sugiere revisar el texto de Lucía Benítez-Eyzaguirre. "Ciberfeminismo y apropiación tecnológica en América Latina". *Virtualis* 10 (18), (2019), artículo que desarrolla el papel de los movimientos ciberfeministas en América Latina, sobre todo en lo que atañe a los procesos de apropiación tecnológica.

que el modelo es factible está fincada en cada proyecto gestionado y producido».37 En otras palabras, el hecho mismo que existan experiencias que contradicen el funcionamiento del sistema musical dominante nos basta para afirmar que existen formas distintas de hacer y compartir música, y que no existe ninguna razón de peso, al menos no en términos generalizados, que impida que los artistas y las instituciones exploren las posibilidades que se abren con este tipo de esquemas productivos.

Cabe decir que, más allá del camino argumentativo que he seguido a lo largo de los tres apartados previos, un objetivo fundamental que subyace en este escrito es el de difundir y poner en diálogo los proyectos de un conjunto de músicos que se encuentran explorando, sobre todo en América Latina, las posibilidades de lo que Emilia Bahamonde denomina una industria musical experimental: un sistema de producción musical que permita explorar lo desconocido, hacer las cosas del modo inhabitual, con tal de conseguir cambios que favorezcan la inclusión, la visibilización y la comunicación de los agentes que quedan excluidos de la industria convencional.38 Esto me lleva a proponer la necesidad prominente de tejer redes de colaboración, de intercambio y de diálogo entre las personas que comparten la noción de que la música, el arte y la cultura deberían ser insumos y prácticas que se comparten libremente, sin las mediaciones restrictivas que caracterizan al aparato cultural dominante.

Termino este texto subrayando que, en el contexto musical como en cualquier otro ámbito, la decisión de utilizar un tipo de *software* o un mecanismo de producción determinado trasciende la dimensión meramente funcional de dicha apuesta, tocando además aspectos estéticos, sociales y políticos que

responden a una agenda compleja, permitiéndonos establecer, en palabras de Emilio Ocelótl, una serie de «diferencias que pueden ir desde el tipo de usuario al que están dirigidos, la preponderancia de objetivos orientados a la experiencia estética, [y] la manera artesanal de producirlos».39 En suma, de lo que trata la música libre es precisamente de dar espacio a la diferencia: a las músicas diversas que conviven en un entorno cultural que no tendría que verse limitado por las restricciones homogeneizantes de la industria y las empresas. De manera solo aparentemente paradójica, es en la diferencia donde radica la posibilidad de establecer lo común como base de las interacciones sociales, estéticas y económicas que harían de la música una práctica efectivamente atravesada por un principio sostenido, esperanzador y re-sonante de justicia y libertad.

Referencias

- Bahamonde Noriega, María Emilia. *Musxeplat: música experimental latinoamericana. Plataforma online para la difusión, la crítica y el intercambio musical*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Bañuelos Hinojosa, Cristian. *Inteligencia artificial y minería de datos aplicadas al análisis musical*. Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Benítez-Eyzaguirre, Lucía. “Ciberfeminismo y apropiación tecnológica en América Latina”. *Virtualis* 10 (18), 2019.
- Busaniche, Beatriz. “El *software* libre y las mujeres. ¿Por qué hay semejante brecha de género en nuestra comunidad? Y qué podemos hacer con ella...”. Edición independiente, 2006. <http://genero.bvsalud.org/lildbi/docsonline/get.php?id=557>

37 José María Serralde Ruiz. “Multimedia, hack y tecnopolítica”. En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016): 143.

38 Cf. Bahamonde, *Musxeplat...*, 117.

39 Emilio Ocelótl. “E. Pull-Push. Flujos de trabajo distribuidos y no lineales en el performance, la producción y la investigación de sistemas audiovisuales interactivos. Diseño y creación”. En *Memorias académicas del 17 Festival Internacional de la Imagen* (Caldas, 2018): 413-14.

- Cox, Geoff, y Alex McLean. *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression. Software Studies*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2013.
- Free Culture Forum. “Manual de uso para la creatividad sostenible en la era digital”. 2010. https://fcforum.net/files/sustainable-creativity/Fcf_Manual-cast_1-0.pdf.
- García, Ana María Delgado y Rafael Oliver Cuello. “La promoción del uso del *software* libre por parte de las universidades”. *Revista de educación a distancia* 5 (7). 2007.
- Herrera Machuca, Mauro, Jaime Alonso Lobato Cardoso, José Alberto Torres Cerro, y Fernando Javier Lomelí Bravo. “Live Coding for All: Three Creative Approaches to Live Coding for Non-Programmers”. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 12 (2): 187-94. 2016. <https://doi.org/10.1080/14794713.2016.1227598>.
- Lessig, Lawrence. *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2005.
- . *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria, 2012.
- Ocelótl, Emilio. “E. Pull-Push. Flujos de trabajo distribuidos y no lineales en el performance, la producción y la investigación de sistemas audiovisuales interactivos. Diseño y creación”. En *Memorias académicas del 17 Festival Internacional de la Imagen*, 410-16. Caldas, 2018.
- . *Cuidado con la brecha autorreferencial: aportes para la producción-investigación en música de sistemas interactivos*. Tesis de maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Ortmann, Cecilia. “Feminismo y *Software Libre*”. En *Estado y software libre: aportes para la construcción de una comunidad colaborativa y soberana*. Santa Fe: Observatorio de Cultura Libre del Litoral, 2020.
- Parra, Palomá. “Estudio sobre el *software* libre orientado a personas con discapacidad visual”, 16. s. f.
- Proyecto GNU-FSF. “¿Qué es el *software* libre?”, 2019. <https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.es.html>.
- Raymond, Eric. *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*. Sebastopol: Tim O’Reilly, 2001.
- Samudrala, Ram. “An introduction to the Free Music Philosophy”. *Free Music Movement* (blog), 1994. http://www.ram.org/ramblings/philosophy/fmp/fmp_gnu_article.html.
- Serralde Ruiz, José María. “Multimedia, hack y tecnopolítica”. En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016: 111-46.
- Soria, Irene. “El *software* libre y la cultura hacker como vehículo para la emancipación tecnológica y su vínculo con la lucha feminista”. En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016: 183-216.
- . “Creative Commons: Conversación Con Irene Soria”. *Coursera*, s. f. Accedido 25 de abril de 2021. <https://www.coursera.org/learn/perspectivas-musica-colaborativa/home/welcome>.
- Stallman, Richard M. *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*. Boston, Ma: Free Software Foundation, GNU Press, 2010.
- Tinajero Islas, Diego. *El software libre para la producción musical. Una propuesta educativa*. Tesis de maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Villaseñor, Hernani. “Escribir código fuente para generar música y sonido: una experiencia de enseñanza de la música por computadora en México”. 6th Computer Art Congress, Computer and Media Art Education, 2018.
- Villaseñor, Hernani, e Iván Paz. “Live Coding From Scratch: The Cases of Practice in Mexico City and Barcelona”. *Proceedings of the 2020 International Conference on Live Coding (ICLC2020)*, 2020: 59-68.
- Wolf, Gunnar. “Cifrado e identidad, no todo es anonimato”. En *Ética hacker, seguridad y vigilancia*, editado por Irene Soria Guzmán. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016: 19-66.

Complejidad en producciones musicales interdisciplinarias basadas en diseños sonoros

Aurora Lechuga Rodríguez

Doctoranda en Pedagogía

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

aura_lechu@yahoo.com.mx

RESUMEN

A partir del proyecto ambiental de conservación de la especie Amazona Lilacina¹ describimos aquí la relación de colaboración susceptible de darse entre diversas licenciaturas de la Universidad de Artes de Guayaquil, el actual desarrollo tecnológico y la intervención social. Abordamos el marco teórico de la complejidad desde la propuesta de educación artística de la UArtes y resaltamos las bondades que reporta la aplicación de la obra musical con perspectiva interdisciplinaria. El abordaje metodológico descriptivo y contextual nos permite incorporar información derivada de algunas entrevistas, destacar las bondades que derivan del trabajo realizado con un enfoque interdisciplinario y describir los aportes que, al campo de la investigación en artes, y las relaciones entre hombre, artes, tecnología y equilibrio ecológico, brinda una propuesta artística basada en diseños sonoros.

PALABRAS CLAVES: Educación artística, interdisciplinariedad, diseño sonoro, producción musical.

TITLE: Complexity in interdisciplinary musical productions based on sound designs

1 Especie de loros de cuerpo verde, cabeza roja, con una línea de tonalidad lila en su frente. Especie endémica del Ecuador, en peligro de extinción, y que únicamente habita en el bosque seco y el manglar de regiones de la Costa. El proyecto lo dirige la bióloga Ivette Solís Ponce, quien desde el 2017 lo gestiona primordialmente en las provincias ecuatorianas Santa Elena, Manabí y Guayas.

ABSTRACT

From the environmental project for the conservation of the Amazon Lilacina species, we describe here the collaborative relationship likely to occur between various degrees of the University of Arts of Guayaquil, the current technological development and social intervention. We address the theoretical framework of complexity from the artistic education proposal of the UArtes and we highlight the benefits of the application of musical work with an interdisciplinary perspective. The descriptive and contextual methodological approach allows us to incorporate information derived from some interviews, highlight the benefits that derive from the work carried out with an interdisciplinary approach and describe the contributions that, to the field of research in arts, and the relationships between man, arts, technology and ecological balance, offers an artistic proposal based on sound designs.

KEYWORDS: art education, interdisciplinarity, sound design, music production.

Introducción

Desde el enfoque epistemológico de la complejidad nos acercamos a desentrañar las virtudes del proyecto educativo interdisciplinar denominado Amazona Lilacina,² proyecto ambiental donde comunidad, educación, ciencia y arte se reúnen, y en el cual desde hace algunos años viene desarrollando la bióloga y maestra Ivette Solís, de 29 años, quien desde el 2017 lo gestiona en tres provincias: Santa Elena, Manabí y Guayas, donde habita la Amazona Lilacina. La motivación central ha sido apoyar la preservación de esta ave psitácida, endémica del Ecuador, declarada en peligro crítico de extinción por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN). El correspondiente Programa de Conservación de este loro dio inicio en 2017, sumándose a él, desde la UArtes, el ya citado proyecto interdisciplinar.

2 El proyecto también se denomina “Amazona Lilacina: Artes Integradas a Modelos de Gestión Ambiental”. Para mayor información ver: <http://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2021/03/30/amazona-lilacina-proyecto-ambiental-donde-comunidad-educacion-ciencia-y-arte-se-juntan/>

Siguiendo las tendencias más recientes de la investigación educativa, la UArtes también se plantea el problema entre el ser y el hacer de las profesiones que en ella se imparten, oposición que se resiste a ser abordada desde una perspectiva reduccionista y disciplinaria. En el proyecto participan como voluntarios estudiantes de biología e ingeniería ambiental. Con ellos, alumnos de la Universidad de las Artes intervienen como pasantes a través de prácticas preprofesionales con vínculo con la comunidad. El devenir, trascendencia e incidencia de sus disciplinas en relación con los más distintos entornos sociales se resuelve desde la perspectiva de educación artística interdisciplinaria, con lo cual aprovecha la sinergia resultante de la interacción entre las diferentes áreas del conocimiento artístico y otros ámbitos adicionales como la pedagogía, la antropología o el avance tecnológico. Se plantean, de esta manera, proyectos colectivos con impacto local, nacional y mundial. Acudiendo a la perspectiva teórica del ‘pensamiento complejo’ planteada por Morin,³ se puede decir que estas ‘interacciones’ interdisciplinarias han de vincularse de manera central con algún ‘fenómeno emergente’, concepto este que sirve para comprender, por ejemplo, cómo la educación artística ha de tomar en cuenta diversos factores que al interactuar ofrezcan resultados aplicados a contextos únicos y complejos. Por ejemplo, los alumnos de Artes Sonoras y Artes Visuales colaboran en la realización de una miniserie animada para concientizar acerca de la especie de loros y darla a conocer. El proceso lo dirige y produce Benjamín Vélez, diseñador y productor audiovisual.

³ Edgar Morin. *Introducción al pensamiento complejo* (Barcelona: Gedisa, 1990).

Contexto académico interdisciplinario del Programa Amazona Lilacina

La noción de objeto sonoro, aparentemente simple, nos obliga rápidamente a apelar a la teoría del conocimiento, y a las relaciones del hombre con el mundo...

Pierre Schaeffer⁴

En la actualidad, el profesional del arte ha de adaptarse al concepto de arte contemporáneo.⁵ En consonancia, desde la academia o las universidades el perfil de egreso orienta a los alumnos hacia la investigación, la innovación, la creación y la participación con perspectiva transformadora, tanto a nivel local como regional o incluso internacional. Así, la nueva organización curricular apoyada en la interdisciplina⁶ busca que los estudiantes de arte dominen un oficio y adicionalmente forjen una transformación conceptual de su ejercicio, se atrevan a modificar el estatus de las cosas, y se aventuren a explorar otros lenguajes; o sea, al mismo tiempo que exploran las nuevas tecnologías o recursos multimedia. Se pretende, entonces, atender a una educación donde el artista sea investigador del arte, lo mismo que promotor de proyectos de impacto social. De esta manera, los nuevos profesionales se apropian de imágenes, formas de épocas y lugares distintos e incorporan elementos de representación a su obra, debido a esta concepción de educación artística ‘posmoderna’, pues pueden adoptar también como desafío el trabajar desde la incertidumbre, el caos, la complejidad, y la innovación, íntegramente para desafiar las verdades absolutas o los conocimientos homogéneos, propios de la tradición.

⁴ Pierre Schaeffer. *Tratado de los objetos musicales* (Madrid: Alianza, 1998): 262.

⁵ Athur Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr. *La educación en el arte posmoderno* (Barcelona: Paidós, 2003).

⁶ Jurjo Torres Santomé. *Globalización e interdisciplinariedad. El currículum integrado* (Madrid: Morata, 2012).

Diego Benalcázar, coordinador de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora de la UArtes, resume así algunos de los elementos que han influido de manera significativa en la creación del Programa de Conservación que nos ocupa:

La Universidad de las Artes ofrece espacios, herramientas teóricas y técnicas para que los estudiantes de todas las licenciaturas cuenten con un criterio personal y profesional para que generen proyectos con un alto impacto social. La carrera de Producción Musical busca formar productores versátiles, creadores e investigadores que cuenten con los medios tecnológicos y artísticos para generar nuevas propuestas. Al respecto, el Departamento Transversal de la UArtes es algo fundamental, porque es una especie de laboratorio-taller interdisciplinario donde los estudiantes de todas las carreras se reúnen para tomar clases, por ejemplo, de Historia y Teoría de las Artes, pero el departamento surgió como un espacio para interactuar en el aula, con la posibilidad del reflexionar y conocer las opiniones de sus compañeros de otras disciplinas. En algún momento estás sentado con la gente de teatro, de cine, o con los de literatura y es ahí donde ocurren esas ideas o proyectos que ni siquiera son los que se pensaba serían los de la clase. Los chicos, ya por su propia motivación, empiezan a realizar eventos, shows, muestras, obras interdisciplinarias. Entonces, los momentos o encuentros son los que resultan altamente redituables y significativos.⁷

En ese contexto de innovación educativa, en la UArtes ya no se ofrece la formación disciplinaria como se realizó durante siglos. Ahora la modalidad curricular flexible permite a sus alumnos crear, incluso en aparentes ambientes de caos e incertidumbre (en el mejor sentido de la expresión), es decir, toda vez que tal desarrollo curricular no controla cada una de las acciones, prácticas y decisiones de los es-

tudiantes. En el entramado planteado, por lo contrario, dominan los espacios de interacción y las materias optativas. Así pues, hablar de 'incertidumbre' significa articular saberes artísticos susceptibles de vincularse con los procesos creativos de otros profesionales de arte, siempre mediante trabajo colaborativo (y, este último, en cada sentido y espacio), lo cual posibilita una enseñanza y un aprendizaje basados en la complejidad y la creación artística, permitiendo vislumbrar nuevos paradigmas de entendimiento en cuanto a la propia formación, donde libertad, creatividad y participación no son solamente conceptos sino factores determinantes del quehacer, y donde el término complejo recobra igualmente sus connotaciones más positivas. Recordemos al respecto, que el término deriva del latín *plexus*, que significa entretejido difícil de separar o trenzado donde hay interacciones relevantes; en consecuencia, entenderemos lo entretejido como algo muy difícil de separar. El mismo coordinador de la Licenciatura en Producción Musical nos relata otras bondades específicas de esta formación:

La producción musical posee una parte técnica que está basada en la parte creativa: los estudiantes tienen matemáticas, acústica musical, principios y teoría de audio digital, lo mismo que elementos de composición y teoría musical, y se ven siempre acompañados por el departamento transversal en los primeros seis semestres. Luego viene la etapa de profesionalización, donde llevan materias como técnicas de grabación o mezcla de postproducción; pero igualmente talleres de audio digital, o de arreglos musicales, y, ya en la parte final conocen un poco más de industria musical y gestión. En cuanto a su formación general, un productor musical se puede especializar en diferentes ramas: como ingeniero sonidista en vivo, estructuradores de conciertos; como generadores de producción sonora para artes escénicas (audio y diseño sonoro en teatro, cine y medios audiovisuales, musicalización), y finalmente ejercicio del Diseño Sonoro e Innovación. En las prácticas profesionales de la carrera

⁷ Diego Benalcázar. Entrevista efectuada en la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, el 2 de octubre de 2019.

suelen realizar algún diseño de una instalación, o bien un proyecto técnico como algo electroacústico, algo de cine o inclusive algo mucho más técnico.

Se puede decir que lo propio de la profesión es que es demasiado versátil en cuanto a sus posibilidades de participación y creación. Así, cuando en una grabación hay algo 'pegado a la obra', si se requiere, un técnico ayuda a eliminarlo. El estudiante también aprende a digitar diálogos, voces u otros sonidos que le pueden ayudar a trabajar, o, por ejemplo, se ejercita en peritaje de audio. En otras palabras, se puede decir que no se hace una obra, pero es algo técnico que el estudiante entrega en forma de audio restaurado, mejorado o manipulado. Es una construcción. También puede realizar alguna instalación en un estudio de trabajo, o el diseño electroacústico en un estudio, o el trabajo de control de calidad de aparatos de audio. Por otra parte, una grabación en una mezcla es una masterización, y aquí el proceso técnico es un proceso creativo a la vez. Entonces, el ingeniero es también parte de la obra musical; no la compuso, pero es igualmente parte de la obra grabada.⁸

Programa de Conservación Amazona Lilacina

En este apartado comentaremos la aportación de un destacado estudiante de la carrera de Producción Musical a este proyecto impregnado del espíritu que se ha venido dilucidando, y donde se vinculan creatividad artística, el afán por contribuir a conservar una especie en peligro de extinción, y algunos aportes de la actual tecnología. Localizable en redes sociales como @AmazonaLilacina, es este un ejemplo de lo que para la corriente del pensamiento complejo constituye un fenómeno emergente. Un sistema complejo suele ser objeto de estudio de las ciencias sociales, como cuando en este caso la educación artística se vincula al trabajo en comunidad y nos

exige ubicar o hasta desentrañar las partes entrelazadas y organizadas, las mismas que a su vez pueden redundar en algún cambio en el comportamiento o la naturaleza del sistema. La noción de pensamiento complejo, acuñada por Edgar Morin, refiere a la capacidad de obtener conciencia a través de interconectar distintas dimensiones de lo real. Asimismo, con su aportación a la nueva epistemología de conocimiento, este pensador francés propone avanzar hacia la comprensión del comportamiento de los sistemas cerrados y abiertos. Por sistemas cerrados entenderíamos, por ejemplo, a los computacionales; en tanto que abiertos serían los que involucran a los seres vivos. Pero el autor está en cada momento consciente de que no basta con identificar los componentes de manera aislada, sino que lo importante es saber cómo ellos interactúan de manera global. Siguiendo este modelo, ilustraremos cómo en el proyecto que nos ocupa concurren el proceso artístico y las interacciones entre diferentes personas y disciplinas, para finalmente evaluar los resultados de esas decisiones.



Diseñador de la mascota:
Benjamín Vélez

Primera fase

Como ya de alguna manera se esbozó, en los últimos semestres de su licenciatura, los estudiantes de la UArtes deben realizar proyectos de investigación para conseguir su titulación. Entre otros muchos propósitos, esta investigación persigue ampliar el panorama de lo que al artista le interesa construir; así, avanzado el proceso, plantean alternativas de lo que quieren hacer con la información recolectada, y posteriormente organizan y descartan datos, para más adelante experimentar y empezar, desarrollar y concretar el proceso creativo de una obra. Al

⁸ Benalcázar, Entrevista...

respecto, José Cianca⁹ nos relata su visión sobre este proceso:

Los artistas podemos decir cosas a través del arte con las obras que hacemos y dar algún mensaje. En mi caso, en cuanto al diseño sonoro, me llamó eso de programar, y eso mismo expandió mis horizontes para descubrir nuevas sonoridades, ya que la musicalidad académica es muy cuadrada. Entonces, como la universidad te permite tener libertad y puedes hacer una propuesta y romper ese esquema de la escala musical, me planteé utilizar otras frecuencias que de cada nota pudieran salir; hacer nuevas cosas. Además, en el camino de hacer algo con artes visuales puedes descubrir otras habilidades y puedes complementar, y, entonces, así empiezan esos procesos de descubrimiento. Ahí dices es lo mío; o ahí te descubre.¹⁰

El alumno conoció el proyecto Amazona Lilacina por recomendación del coordinador de Vinculación con la Comunidad de la universidad. Es esta, por cierto, una asignatura que los estudiantes deben cubrir como requisito antes de graduarse.

Una vez que analizó la viabilidad de acompañar a este proyecto mediante una actividad de diseño sonoro, realizó un trabajo de campo donde profundizó sobre las características de este loro,¹¹ su significación y la problemática que lo envuelve.¹² El interés del

estudiante se reforzó con la conciencia sobre la importancia de las aves, y fundamentalmente sus cantos y sonidos, como indican, por ejemplo, los estudios de Pierre Schaeffer.¹³ El proyecto, por su propia naturaleza, fundamentalmente comunitario y colectivo, implicaba la participación destacada de otros creadores, tales como dibujantes, pintores y diseñadores gráficos, cineastas, guionistas, actores..., además de la base compuesta por pedagogos, biólogos y antropólogos. José Cianca relata cómo fueron coincidiendo las diferentes aportaciones:

Los biólogos estaban haciendo su investigación de datos... y ya sabes, le dije a alguno: «aquí se puede hacer un estudio antropológico» y entonces, el biólogo me dijo: «¿qué?, ¿de qué me estás hablando?» (risas). Y ya le expliqué: «mira, ellos ya tienen detectados los sectores donde están los hábitats de los loros, aunque se están quedando sin hábitat, por eso están en peligro de extinción». Le digo: «con el estudio antropológico podemos ir grabando el lenguaje sonoro de dónde están los hábitats, y hacer grabaciones periódicas... y lo sonoro te genera estadísticas también, porque de pronto hay un sector donde hay muchas de estas aves». De esta manera a los loros los grabo en determinado día, y luego regreso y realizo patrones... y en unos 3 meses vuelvo a grabar a la misma hora y en el mismo lugar, y noto que ya los sonidos cambian. Por ejemplo, antes escuchaba como 10 000 aves, ahora escucho apenas 100 o 50. Y, entonces, con esos patrones grabados a la misma hora [...] puedes preguntarte ¿en qué se ve afectado el entorno? ¿Por qué se fueron a otro lado las aves o desaparecieron? ¿No tienen dónde comer o dónde dormir? Nos preguntamos por el comportamiento de los loros... Y entonces estamos en este proyecto

9 Productor musical y estudiante de la Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador. Su ya prolífica producción artística puede consultarse en Instagram: @j.cianca.

10 José Cianca. Entrevista efectuada en la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, el 3 de octubre de 2019.

11 Comúnmente llamada lora frentirroja o chanclina, sus principales características físicas son corona lila, frente roja, mejillas verde limón pico gris oscuro y cola cuadrada.

12 Amazona lilacina es una especie que fue reclasificada en el 2014. Se encontraba en el grupo Amazona autumnalis, la cual se creía era única. A partir del 2010, por estudios genéticos se detectaron significativas diferencias y las especies fueron separadas. Amazona lilacina quedó como única para el Ecuador, en tanto que Amazona Autumnalis autumnalis quedó para México; Amazona autumnalis salvini para Co-

lombia; y, Amazona diadema para Brasil. La especie ecuatoriana, sin embargo, ha sido catalogada en peligro de extinción. (Al respecto, puede consultarse: <http://www.uartes.edu.ec/sitio/blog/2021/03/30/amazona-lilacina-proyecto-ambiental-donde-comunidad-educacion-ciencia-y-arte-se-juntan>).

13 Cf. Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*.

y con los datos obtenidos ya hice un paisaje sonoro. La representación toma también en cuenta los temas que afectaban a estas aves: los incendios forestales, la caza, la domesticación, quizá también la mala gestión de la basura.¹⁴

Segunda fase

Con la relevante asesoría de la directora de esta tesis y del proyecto, la maestra Ivette Solís, quien se ha encargado de que las propuestas de los estudiantes se definan dentro de ejes temáticos «en los que se incorporara a las artes como un medio para llegar a una audiencia más diversa y a rangos de edades más amplias», o bien, en un espectro más amplio «integrar las artes en la implementación de actividades que conforman el Proyecto Amazona Lilacina en temas de educación ambiental y sensibilización», se han desarrollado ya diversos materiales educativos en los que ha tenido relevancia la participan de los alumnos de las carreras de Literatura, Artes Visuales y Producción Musical de la UArtes, así como la de otros estudiantes provenientes de carreras de ciencias: biólogos y estudiantes afines a las ciencias ambientales. Avances en cuanto al proyecto que reseñamos pueden consultarse en las plataformas de Facebook e Instagram siguiendo el indicador @amazonalilacina.¹⁵

Logros del proyecto de producción sonora con tecnología

El proyecto de activismo ecológico a través de la creación de un paisaje sonoro, con el fin de crear conciencia ante temas como la caza y los incendios forestales, se halla cercano a los planteamientos de psicoacústica desarrollados por Juan G. Roederer.¹⁶ Adicionalmente,

son temas de suma importancia en este contexto, los estudios del paisaje sonoro y la ecología acústica que tienen que ver con la ecología, la conservación a través de registros sonoros y la preservación de paisajes naturales. Al respecto, Cianca precisa:

Como ya llevo un largo periodo trabajando con paisajes sonoros, los registros que realizo los transformo [y los voy] modificando sus tonalidades, velocidades y frecuencias a través de *software* de edición de audio para ir acrecentando mi biblioteca particular de sonidos. De esta forma logro realizar combinaciones entre lo natural y lo electrónico, lo cual aplico en mis obras.¹⁷

En la literatura especializada, los Estudios del Paisaje Sonoro lo definen como un campo transdisciplinar, en el que el diseño de sonido se inserta y se transforma y en el que además ya se plantean metodologías para cartografiar lo complejo. Por ejemplo, el compositor y músico canadiense Raymond Murray Schafer es reconocido por sus aportaciones al Estudio de Paisaje Sonoro, como compositor y escritor, así como pedagogo musical y ambientalista, se destaca por su Proyecto del Paisaje Musical del Mundo y sus preocupaciones por la denominada ecología acústica, y su libro *The Tuning of the World* (1977). Los profesionales de la disciplina han recuperado las aportaciones al saber hacer del Paisaje Sonoro.

Por otra parte, como hemos señalado, en la complejidad uno de los términos más importantes es lo ‘emergente’, cuyo sinónimo es abierto y conlleva el resultado de la acción colectiva, en este caso la colaboración entre los diferentes profesionales de la música y otras disciplinas sean o no artísticas, a la cual se ha sumado la propuesta de producción sonora al momento de grabar lo sucedido en el bosque, para posteriormente agregar la idea de cómo, los del fuego avanzando, entre la variedad de sonidos obteni-

14 Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*.

15 Un estatus último del proyecto aparece en el artículo: “Conservation status of the recently described Ecuadorian Amazon parrot *Amazona lilacina*”. *Bird Conservation International*, Volume 30, Issue 4, December 2020, pp. 586–598. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0959270920000222>

16 Juan G. Roederer. *Acústica y psicoacústica de la música*

(Buenos Aires: Ricordi, 1997).

17 Cianca, Entrevista...

dos. La obra, o en términos de la complejidad, lo emergente ha sido que a través de la suma de las muy diversas acciones colectivas, las centenas de horas de grabación se traducen en un diseño sonoro concreto que puede ser escuchado en YouTube. Las aves ahora se encuentran en un sistema mayormente controlado porque hay una campaña permanente de concientización entre las comunidades para que las cuiden. En el caso de Daniel Navarrete, estudiante de la Escuela de Artes Visuales, quien colabora en el proyecto, en un principio se dedicó a la parte gráfica, haciendo diversas ilustraciones. Posteriormente, se encargó del diseño y la publicación de *posts* para las páginas de Instagram (@amazonalilacina) y Facebook (@Amazonalilacina)



En cuanto a las relaciones de lo acústico con el ámbito de la biología, conviene destacar que el artista de Artes Sonoras, José Cianca, buscó asociar el arte con el entorno sonoro del hábitat de la especie en peligro, toda vez que, como él expresa: «los seres humanos no están habituados a escuchar con atención los sonidos que les rodean». Ante ello, el artista recomienda acercarse a obras como la ya citada de Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, y también al *Paisaje Sonoro y Música: El paradigma Paisaje Sonoro, ecos desde las ciencias ambientales a las llamadas de la música* de Ernesto Accolti, porque estas aportan información para realizar un análisis más profundo sobre nuestros hábitos, siempre en relación con lo que ocurre en la naturaleza. En cuanto a lo antropológico, a su vez, Cianca menciona el abanico de posibilidades educativo-artísticas que brinda el trabajar con las comunidades que viven en contacto con el hábitat de Amazona Lilacina. La propuesta conjunta ha

sido generar relaciones interpersonales con los habitantes de esa zona para desarrollar la empatía requerida hacia la especie todavía (y de muchos modos) en riesgo de extinción. En mayor profundidad de análisis sobre el arte sonoro y complejidad, se puede recurrir a las investigaciones de la musicóloga mexicana Rossana Lara.

Finalmente, y en lo que compete al ámbito de la educación artística enfocada desde la perspectiva de los sistemas complejos, detectamos que interacciones relevantes entre los conocimientos que aportan las muy diferentes disciplinas, a su vez desembocan en nuevas modalidades estructurales y coyunturales del conocimiento y saberes artísticos. En lo global es factible, por ejemplo, gracias a la flexibilidad curricular de la UArtes en cuanto a la promoción de profesiones que se desarrollan desde esta perspectiva interdisciplinaria.

Conclusiones

La Universidad de las Artes de Guayaquil, una universidad pública de reciente creación, es un claro ejemplo de los frutos que puede aportar un pensar complejo, colectivo, reflexivo y propositivo por parte de sus docentes y estudiantes. Las modificaciones al paradigma de la educación artística, con perspectiva interdisciplinaria, llevan a considerar que la producción de proyectos artísticos va más allá del desarrollo de habilidades, técnicas u oficios. Fundamentalmente en la descripción del trabajo del artista sonoro, se demuestra que el perfil de profesional no le interesa el protagonismo como artista, no es un trabajo competitivo sino inclusivo y colaborativo con colegas de otras áreas del saber sean o no artísticas, el trabajo académico cuenta con una mirada a lo social, a lo ecológico, lo pedagógico y lo comunitario. La idea del trabajo desde la horizontalidad de conocimientos y aportaciones diversas es lo que lo hace complejo, no solamente en términos de un liderazgo del artista sino el lugar que se ocupa en el esce-

nario externo al contexto universitario.

Así, por ejemplo, los profesionales de la carrera de Producción Musical de la UArtes combinan el crecimiento creativo, estético y musical con técnicas de sonido para sumarse a proyectos únicos con pertinencia contextual, como fue el caso de esta propuesta de activismo ecológico para salvar a una especie en peligro de extinción.

En este tipo de proyectos, lo interdisciplinar es lo que más fuerza tiene dentro de la fórmula universitaria, pues así, desde las asignaturas, los talleres, los laboratorios y los trabajos de investigación estudiantil se modifican las maneras de llevar la teoría aprendida en las aulas hasta la práctica, preferentemente en entornos o comunidades vulnerables. Con ello se ejemplifica que inclusive la educación artística es susceptible de ejercitarse en modalidades de creación colectiva e interdisciplinar, al vincularse con contenidos, técnicas o prácticas de la psicología, la comunicación, la tecnología, la educación, la biología o la antropología (entre muchas otras).

En particular, observamos cómo el proyecto de producción sonora aquí reseñado, a partir de revalorizar el sentido de sonidos particulares (o su ausencia), terminó otorgándole un valor agregado a la capacidad comunicativa y emotiva que de por sí suele provocar el lenguaje sonoro. No obstante, tal ejercicio fue precedido por una metodología que partió de investigaciones preliminares y que, apoyada en la correspondiente experimentación y ejercitación, permitieron desembocar en una profunda investigación que diese respuesta a los ejes identificados como problemas, en este caso la caza o los incendios forestales, entre otros. No existió una metodología pedagógica definida con anterioridad, la diversidad de los artistas enriqueció el maravilloso intercambio de experiencias de crear una obra en colectivo.

Después de todo, el campo de los Estudios del Paisaje Sonoro es un campo complejo

del conocimiento contemporáneo en el que se expresa la visión de Morin sobre las formas de construcción del conocimiento. La importancia de la perspectiva de la complejidad radica en detectar las fronteras disciplinarias, las interacciones y visualizar cientos de respuestas creativas y diversas. Por ello la relevancia de continuar con investigaciones en artes, porque el conocimiento que genera trasciende al situar al profesional del arte como un actor social que no se limita al placer del arte para sí mismo, el ejemplo del artista Cianca se convierte así un actor social, que puede generar microtransformaciones desde lo local, lo nacional y lo global.

Bibliografía

- Ander-Egg, Ezequiel. *Interdisciplinariedad en educación*. Epílogo de Edgar Morin. Buenos Aires: Editorial Magisterio del Río de la Plata, 1999.
- Benalcázar, Diego. Entrevista efectuada en la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, el 2 de octubre de 2019. Entrevistadora: Aurora Lechuga.
- Efland, Athur, Kerry Freedman y Patricia Stuhr. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Cianca, José. Entrevista efectuada en la Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador, el 2 de octubre de 2019. Entrevistadora: Aurora Lechuga.
- Morin, Edgar. *La epistemología de la complejidad*. *Gazeta de antropología*, 2004, 20. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_02Edgar_Morin.html (9-02-08)
- . *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- Roederer, Juan G. *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1997.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1998.
- Torres Santomé, Jurjo. *Globalización e interdisciplinariedad. El curriculum integrado*. Madrid: Morata, 2012.

El paisaje sonoro de la ciudad de Cali como posibilidad creativa: Investigación artística autoetnográfica de actos sonoros en espacios públicos

Sergio Ruiz Trejo

Docente, investigador y creador
Universidad ICESI, Colombia
sergio.ruiz1@correo.icesi.edu.co

RESUMEN

El presente trabajo aborda las prácticas creativas sonoras realizadas en el año 2019, en la ciudad de Cali, Colombia, por el autor de este artículo, referentes a las intervenciones con los paisajes sonoros de esta ciudad. Retoma el método autoetnográfico propuesto por David Hayano (1975) y reforzado por Rubén López-Cano (2013) para analizar, criticar y reflexionar sobre el *performance* sonoro realizado con vendedores ambulantes en las calles del centro comercial de esta ciudad, el proceso de creación de una escultura sonora a partir de retomar parte de la cultura áurica y visual del comercio informal, y la interpretación musical de esta escultura para, y con habitantes de Cali. El artículo retoma información cualitativa sobre el proceso creativo de conceptualización, implementación tecnológica y sociabilidad de las piezas para integrar una propuesta sobre esta práctica artística como posibilidad epistemológica.

PALABRAS CLAVES: paisaje sonoro, espacios públicos, escultura sonora, autoetnográfico.

TITLE: The Soundscape of the city of Cali as a creative possibility: Artistic autoethnographic investigation of sound acts in public spaces

ABSTRACT

The present work addresses the creative sound practices carried out in 2019, in the city of Cali, Colombia, by the author of this article, concerning the interventions with the soundscapes of this city. It takes up the autoethnographic method proposed by David Hayano (1975) and reinforced by Rubén López-Cano (2013) to analyze, criticize and reflect on the sound performance made with street vendors in the shopping center of this city, the process of creating a sound sculpture from taking back part of the auric and visual culture of informal commerce, and the music interpretation of this sculpture for, and with inhabitants of Cali.

KEYWORDS: soundscape, public spaces, sound sculpture, autoethnographic.

Introducción

A pesar de existir diferentes concepciones referentes al estudio del Paisaje Sonoro, término que introduce la “World Soundscape Project” (Paisaje Sonoro del Mundo) en la década de los setentas, a cargo de Murray Schafer y su equipo de trabajo, accedemos a posibilidades epistémicas tan amplias como disciplinas y formas de abordar el conocimiento. En este sentido es que existen estudios sobre el sonido como cultura y como conocimiento derivados de la escuela canadiense del paisaje sonoro como estética,¹ de la antropología del sonido,² de los estudios sobre las urbes³ o de la epistemología,⁴ desde la construcción de epistemologías sociales y culturales,⁵ desde procesos de identidad, construcción de lenguaje y creatividad sonora,⁶ entre otras ramas en las cuales se insertan investigaciones que remiten al paisaje sonoro. Sin embargo, el mismo Schafer pensaría que el paisaje sonoro es una composición orgánica, inagotable, entrópica y, desde su punto de vista, con todas las cualidades que podría reunir una composición académica apegada a los criterios de la

1 Cf. Schafer, M. *The tuning of the world* (Toronto: McClelland and Stewart, 1977) y Westerkamp, Hildegard. “Acoustic Ecology and the Zone of Silence.” *Musicworks* 31, (1985).

2 Cf. Feld, Steven. “Music and Language (with Aaron Fox)”. *Annual Review Anthropology* 23: 25-53, (1994).

3 Cf. Augoyard, J. F. “La sonorización antropológica del lugar”. *Hacia una antropología arquitectónica*, de Amerlink, M. J. (México: Universidad de Guadalajara, 1997) y Augoyard, J. and Torgue, H. *Sonic experience* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2007).

4 Cf. Feld, Steven. *From Schizophrenia to Schismogenesis*, in George Marcus and Fred Myers, eds., *The Traffic in Culture* (University of California Press, 1995: 96-126. Reprinted from Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves*. University of Chicago Press, 1994); Feld, Steven. “Acoustemology”. *Keywords in sound* (EUA: Duke University Press, 2015) y Lenkersdorf, 2008.

5 Cf. Truax, Barry. “Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape”. *Organised Sound*. 13. 103-109, (2008) y Moles, A. “La imagen sonora del mundo circundante, fonografías y paisajes sonoros”, in *La Imagen: comunicación funcional* (México DF.: Trillas, 1981).

6 Cf. Schafer, *The tuning of the world*; Feld, “Music and Language...”; Rocha Iturbide, M. *La escucha como forma de arte. Sul Ponticello*. Revista en línea, (2014). [Disponible en: <http://www.sulponticello.com/>]; y Ferrari, Luc. *Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe. Les Presque Rien – Et Tournent les sons Dans la Garrique* by Daniel Caux (Paris: Editions de l’Eclat, 2009).

música occidental. Sin embargo, si el paisaje sonoro, en palabras de Schafer, es cualquier campo acústico de estudio [...] podemos hablar de composición musical como paisaje sonoro, programa de radio como paisaje sonoro, o medio ambiente acústico como paisaje sonoro»,⁷ Manuel Rocha Iturbide comenta que entonces es muy complicado realizar una diferencia entre qué es y qué no es un paisaje sonoro.

Habría que preguntarse si un espacio interior en donde casi no hay actividad acústica, o en donde la actividad se limita a que alguien corta verduras es un paisaje sonoro [...] Habría que cuestionarse también si, por ejemplo, escuchar una orquesta es un paisaje sonoro donde, además del sonido de todos los instrumentos, tenemos los ruidos eventuales del público.⁸

Y desde esa postura entonces estaríamos ante la configuración de paisaje sonoro como toda actividad acústica que ocurre en cualquier sitio.

Sin embargo, el paisaje sonoro, por su cualidad efímera, también está en continuo cambio y es imposible ejercer un análisis que se adecúe a las transformaciones que ocurren en un espacio y a su entorno sonoro, ya que el sonido es posible captarlo por un instante, registrarlo o medirlo, pero el sonido también desaparece, cambia su frecuencia, su forma de onda o su amplitud en la medida en que se relaciona con el factor tiempo. Es así que, a pesar de que el paisaje sonoro se nos presenta como una posibilidad de investigación, también es un campo hasta cierto punto inasible, donde los datos que podemos recabar de un proceso de escucha o de grabación de sonido quedan limitados a la experiencia sonora de los intérpretes y a las interpretaciones arrojadas por los instrumentos de medición de sonoridad o de espectro de frecuencias de cualquier sonido. Es por eso que también propongo que existe una

forma de obtener cierto tipo de información y conocimiento: ahondar en la experiencia estética de quien realiza, mediante su creatividad, intervenciones que están en el campo de lo artístico con respecto al paisaje sonoro; para, a partir de distintos métodos etnográficos, como autoentrevista, reflexión y crítica de los procesos creativos, acercarnos a las motivaciones del artista al intentar generar piezas que dinamicen y/o intervengan de algún modo los paisajes sonoros con los cuales trabaja, cuáles son sus impresiones mientras se realizan las piezas y cuáles son las reflexiones posteriores a las intervenciones. Este texto asume que la creación artística tiene un grado de conocimiento el cual no puede ser medido cuantitativamente, pero al cual, por medio de la autoetnografía, podemos acercarnos cualitativamente al asumir que en el artista existen hipótesis, observaciones, reflexiones y cualidades de investigación que muchas veces escapan a los métodos científicos para obtener información concreta, y es el objetivo de este trabajo hacer un recorrido por las acciones del autor de este texto para detectar el nivel de afección que se tiene con el objeto de estudio, que en este caso es el paisaje sonoro de la ciudad de Cali, Colombia, referentes a la cotidianidad de la cultura sonora que tienen los vendedores ambulantes con respecto a los pregones utilizados para incrementar las ventas, los cuales se suman en una composición sonora típica y rodeada de procesos políticos, sociales, económicos y sonoros que dotan de identidad algunas zonas de esta ciudad.

Nos remitimos entonces a la adquisición de una carreta típica, que los vendedores ambulantes usualmente utilizan para vender frutas o verduras de temporada. Esta acción está precedida por un proceso de etnografía sonora en el que el artista recabó distintos sonidos de pregones, los cuales son realizados por los mismos vendedores horas antes de salir a vender sus productos. Así, con el lenguaje, sumado a un tratamiento sonoro a través de parlantes improvisados o amplificadores de señal adaptados para soportar jornadas largas, se crea un

⁷ Cf. Schafer, *The tuning of the world*.

⁸ Cf. Rocha Iturbide. *La escucha como forma de arte*.

pregonero improvisado, automático que reemplaza la voz del mismo vendedor, el cual se limita a escuchar una y otra vez la grabación en espera de que los clientes se acerquen, invadidos de curiosidad por el pregoneo a comprar sus productos.⁹ Esta etnografía está acompañada por sesiones de entrevistas donde se pregunta a los mismos vendedores por aspectos técnicos del uso de sus pregones, la implementación de la tecnología en el ejercicio económico de sus posibilidades, las regulaciones del municipio en torno al control sonoro y sus impresiones sobre el impacto hacia los consumidores y escuchas de estos pregones, así como la relación emocional que guardan con estos y cómo existe una tendencia de competencia con otros vendedores lo que posibilita la creatividad al momento de realizarlos.¹⁰

Derivado de esas grabaciones es que se detona la idea de adquirir una carreta con elementos visuales y sonoros muy similares a las que abundan en la vida cotidiana de esta ciudad y realiza, en el mismo espacio temporal y sonoro donde se desarrollaron estas entrevistas y grabaciones, un *performance* sonoro cargando esta carreta, con un pregón hecho por el artista en el que se anuncian productos a la venta, pero nunca se especifica qué productos son. Realiza un recorrido por las zonas típicas de venta y estaciona por momentos esta carreta con el sonido incorporándose al paisaje sonoro ya cotidiano. En este pregón se mezcla parte de la cultura sonora callejera de México, país de origen del artista, así como elementos o imágenes sonoras típicas de Colombia y específicas de Cali.

9 Los pregones pueden escucharse en la siguiente página de *streaming* sonoro <https://soundcloud.com/user-567746331/sets/pregones-calenos>. Las grabaciones están en formato libre con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

10 Las entrevistas pueden escucharse en la siguiente página de *streaming* sonoro <https://soundcloud.com/user-567746331/sets/entrevistas-a-vendedores-ambulantes-calenos>. Las grabaciones están en formato libre de descarga con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

Esta acción se realiza de forma experimental, con la intención de observar las reacciones de los habitantes habituales al escuchar y observar un elemento cotidiano pero distinto de alguna forma, invadiendo su paisaje sonoro y el espacio físico.

Posterior a esta acción, retomé la idea de los parlantes, a nivel visual de estas carretas, incorporadas habitualmente de manera imprecisa y un poco descuidada, así como los materiales que usualmente están en la ciudad de Cali, que son hojas metálicas que suelen cubrir las fachadas de los edificios en construcción. El artista tomó este material y, modificando la carreta antes adquirida, fabricó una escultura sonora con distintos elementos idiófonos y cordófonos, así como altavoces analógicos que no precisan de electricidad para amplificar el sonido. La carreta se convirtió así en un instrumento musical móvil. Además, a los idiófonos y cordófonos, doté a la carreta de ciertos elementos sonoros y visuales habituales de la ciudad, como pequeños radios que abundan en cada comercio informal que usualmente tienen sintonizada una estación donde se escucha música de salsa, así como un amplificador, el cual podía ser intervenido para realizar un pregón improvisado.

El último punto a ser analizado es cuando el artista realizó un concierto o activación sonora para esta carreta en la explanada del Museo de la Tertulia, Cali, lugar que suele ser punto de encuentro de distintos habitantes de diferentes edades y contextos. En este concierto el artista realizó una activación de distintos elementos con los que había dotado a la carreta, así como sumar elementos del paisaje sonoro caleño y su propia historia musical en cuestión de producción de música electrónica. Parte del concierto fue la invitación del artista para que el público interesado participara activamente tocando y accionando sonoramente la pieza. Así es como acudieron niños, ancianos y personas en general a tocar este instrumento musical creado por el artista.

Los alcances de este trabajo están en relación con el nivel de reflexión y crítica que se pueda aportar por parte del artista a su propio

trabajo, pero también existe un intervalo de exégesis por parte del lector para extraer contenido que pueda estar escapando al propio artista, puesto que es común que este no tenga los elementos teóricos para ver en él mismo la ideología y la cultura que le subyace y corresponde al curador y espectador extraer motivaciones y logros. Sin embargo, este trabajo no pretende arrojar conocimiento en el sentido tradicional de la palabra, sino generar insinuaciones epistemológicas que no cierren su significado al sentido mismo de las palabras con las cuales se construye este texto.

Método

Sujetos

- El sujeto principal es el propio artista y autor de este texto, quien funciona como escucha, como participante y como juez de su propio trabajo
- Vendedores ambulantes
- Pregones
- Otros sujetos resultan ser los habitantes de la ciudad de Cali, quienes a diario viven y conviven con los paisajes sonoros

Técnicas e Instrumentos



- Caminatas Sonoras
- Registro de Paisajes sonoros obtenidos por caminatas sonoras¹¹
- Observación

11 Primera Edición de Caminata Sonora: <https://soundcloud.com/user-567746331/walkscape-1>. Segunda Edición de Caminata Sonora: <https://soundcloud.com/user-567746331/walkscape-2>. Las grabaciones están en formato libre con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

- Entrevista
- Autoentrevista
- Autorreflexión
- Experimentación (*performance* y presentación)

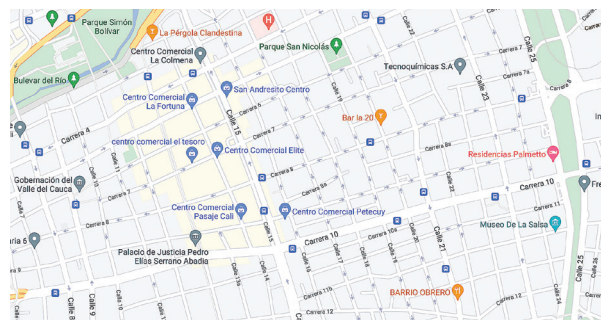
Para las técnicas de grabación de sonido se utilizó una grabadora de la marca Zoom H1, con protector WindShield, la cual está dotada de dos micrófonos direccionales dispuestos en una microfónica XY para la creación de archivos estéreo. Los archivos están en formato WAV sin pérdidas. Registrados a 48 kHz de Simple Rate y 24 Bis de Bit Rate.

Procedimiento

Los pregones

De forma inicial se estableció un proceso metodológico basado en la experiencia profesional del profesor Javier Antonio Ruiz de los Ríos, con lo cual se delimita una forma precisa de realizar estudios de campo sobre la territorialidad del sonido en el campo del paisaje sonoro.¹²

Para realizar entonces las grabaciones de los pregones de los vendedores ambulantes de la ciudad de Cali se decidió delimitar el registro a una zona específica, que es la que registra mayor concentración de este tipo de actividad. La zona es el primer cuadrante de la ciudad, denominada centro. Este cuadrante está delimitado por la carrera 4 y carrera 10 y la calle 15 y calle 8.



12 En este trabajo el profesor establece un mapa interactivo del paisaje sonoro en el campus de la Universidad de Valle. Disponible en: <https://www.univalle.edu.co/paisaje-sonoro-de-la-universidad>.

Por la naturaleza del proyecto no tenía sentido asignar horarios definidos para la captura del sonido, ya que, a pesar de configurarse las distintas fuentes sonoras como parte sustancial de un mismo paisaje sonoro mutable con las horas, el interés, como se ha especificado antes, está en los pregones en sí de cada uno de los vendedores ambulantes y en cómo estos se configuran. Además, parte de la naturaleza de estos pregones es que se repiten a lo largo de toda la jornada, la cual abarca entre las 7 y las 18 horas de cada día, incluyendo fines de semana y festivos.

Los audios recopilados¹³ tienen entre 30 segundos y 2 minutos de duración y no han sido alterados o editados de su naturaleza original. Se grabaron al situar la grabadora de sonido a 20 centímetros de la fuente, usualmente un altavoz. La idea es también recopilar la información sonora en cuanto al timbre y las características del sonido que se generan en la alteración que provocan los altavoces que los comerciantes utilizan, altavoces de peritoneo que están diseñados para hacer un realce en las frecuencias de la voz, aunque sacrifica parte del espectro sonoro en agudos y en graves. Lo que genera esto es un timbre muy característico de los vendedores.



Después de analizar los pregones, nos damos cuenta de que efectivamente la concentración primaria de las frecuencias se encuentra en las denominadas frecuencias medias: es decir, entre 500 Hz y 4 kHz. Esto es por las cualidades sonoras de la voz, así como por la tecnología usada en la difusión de estas sonoridades.

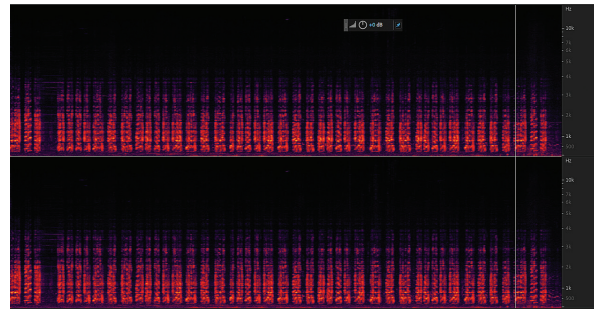


Fig. 4. En esta figura podemos observar las frecuencias que tienen mayor incidencia y concentración de energía. Corresponde al análisis del pregon "9"¹⁴.



Fig. 5. Vendedor del pregon arriba mencionado.

En algunos casos, cuando existe una mayor producción y un producto sonoro más detallado, también aumenta la efectividad del discurso sonoro, ya que, en palabras del entrevistado número "49",¹⁵ sus ventas aumentaron cuando introdujo otro tipo de sonoridad en los pregones, añadiendo además de la voz, música que interactúa con la misma voz y un altavoz diferente.

¹³ Los pregones pueden escucharse en la siguiente página de *streaming* sonoro: <https://soundcloud.com/user-567746331/sets/pregones-calenos>. Las grabaciones están en formato libre con licencia Creative Commons y es posible su descarga para realizar cualquier tipo de investigación u obra derivada.

¹⁴ Disponible en: <https://soundcloud.com/user-567746331/9-wav>.

¹⁵ <https://soundcloud.com/user-567746331/zoom0049-wav>

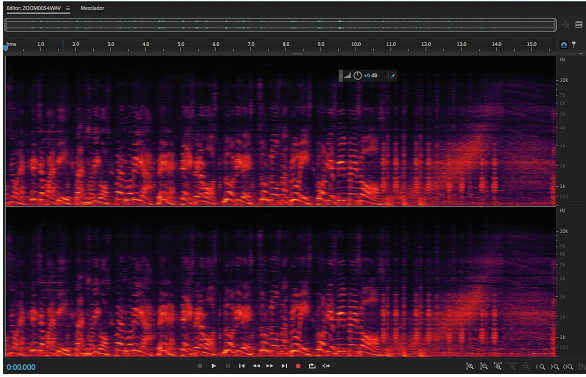


Fig. 6. En esta figura observamos que el espectro de frecuencias aumentó considerablemente en graves y agudos. Lo que repercute, según palabras del entrevistado, en mejores ventas. Este incremento del rango espectral es debido al discurso sonoro, así como a la tecnología empleada para sonorizarla.¹⁶



Fig. 7. Vendedor del pregón antes mencionado.

Existe una forma particular de ofrecer los productos en cuestión de impacto visual. Los vendedores han unificado, además de los pregones, los objetos que hacen la función de aparador. Se trata de un objeto móvil, el cual permite colocar sus cosas, como dinero u otros productos personales, además de protegerlos del sol y ubicar las bocinas en casi cualquier andén. Estos objetos móviles les permiten ofrecer las frutas y verduras de manera directa y ubicarse donde ellos y el comercio se los permita, así como las lagunas en cuestión de legislación y aplicación de la misma propicia el municipio de la ciudad de Cali. Estas carretas son distintivo no solo de esta ciudad, sino de gran parte de Colombia, pero en esta zona se hacen presentes y contribuyen a crear una ambientación propia que dota de identidad a la ciudad.

¹⁶ Disponible en: <https://soundcloud.com/user-567746331/10-wav>



Fig. 8. Vendedor de peras en la calle 15. Nótese el altavoz en el suelo que habla de una historia del mismo objeto.



Fig. 9. Vendedor frente a la Iglesia de la Ermita. El vendedor no activa el sonido que tiene equipado por "respeto al recinto religioso".



Fig. 10. Vendedor en Paseo Bolívar. En entrevista, el vendedor relataba que otro vendedor le regaló el pregón para su sistema de sonido.



Fig. 11. No solo los altavoces son fuentes de sonido para el paisaje ambulante, sino los carros de 'guarapo' (bebida típica colombiana de extracto de caña), que generan sonido con los molinos integrados.



Fig. 12. Aguacates.



Fig. 13. Forma básica de una carreta.



Fig. 14. Algunas modificaciones a la idea original.

De la carreta a la voz

Método experimental a través de la propuesta artística

El texto siguiente es narrado en primera persona para poder describir mejor algunos aspectos sensibles y que considero importantes dentro del proceso.

Para esta fase del trabajo adquirí una carreta de segundo uso que se encontraba a la venta en una zona comercial conocida como “galería de Santa Elena”, la cual es un referente popular al ser parte activa del comercio informal e incluso delictivo de la ciudad.

En esta galería pueden encontrarse servicios punibles, así como artículos provenientes del contrabando o el robo. La tarea consistió en conseguir una carreta que hubiera sido parte de la actividad informal de la ciudad. Después de una negociación se acordó pagar 100 000 pesos colombianos.

Menciono esto porque me parece importante la implicación del artista con la vida cotidiana de Cali, no solo en la superficie, lo visible o lo audible de primera mano, sino lo que subyace a la ciudad. Una realidad palpable pero que difícilmente se quiere mostrar a extranjeros. La galería se encuentra a varios kilómetros del centro y de donde pactaron mi alojamiento. El ambiente no es nada agradable, se percibe peligro, marginación, miseria y un sentido de abandono. No tomé fotografías por la naturaleza misma del espacio, pero puedo narrar incluso otro tipo de carretas que tenían en su interior los restos de huesos de animales, dando a la escena un aspecto característico. Menciono esto por la diversificación de las carretas y hasta qué punto estas herramientas están enraizadas en la cultura caleña.

Después de una intensa negociación con quien vendía la carreta en cuestión, y quien en un momento aventó cosas fingiendo molestia y llamando la atención de los demás comerciantes, pude llevarme la carreta rodando. A nuestro paso (me acompañaba un lugareño llamado Carlos y otra artista de Bogotá), los demás transeúntes y comerciantes que ya nos habían identificado como externos y a mí como extranjero.



Fig. 15. Arrastre de la carreta.



Fig. 16. Condiciones deplorables de la carreta.



Fig. 17. Inicio de las reparaciones.
Se conservaron algunos elementos como el letrero del techo.

Para mí era importante que la carreta hubiera sido usada con fines tradicionales de venta y transporte de alimentos. Supe, por algunos elementos dejados sobre ella, que había sido usada para vender piñas. Tenía su estructura totalmente desestabilizada e, incluso, el hecho de que no tuviera referentes de los antiguos dueños me inquietaba. Al comprarla, el vendedor nos preguntó si se nos había perdido una carreta, lo que nos dio a entender, subtextualmente, que esta carreta muy posiblemente había sido vandalizada o robada. Esto, además de los conflictos legales o éticos que pudiera llevar, me hablaba de la cultura caleña, de la cultura de la calle, de lo fugaz que es la propiedad en Colombia, pues es muy habitual ser víctima de la delincuencia y perder pertenencias, es habitual no volver a verlas jamás si se las descuida un momento. Me parecía que la carreta la tomaba tan solo por un momento y después la perdería de igual forma en que llegó a mí, que era tan solo un momento de la vida de ella.

Decidí conservar algunos detalles como el techo que estaba en buenas condiciones, así como varias maderas —las que no estaban

podridas— y cambiar otros elementos. Cambié algunos colores y hubo que darle una limpieza exhaustiva. Por otro lado, fui preparando la producción sonora de un pregón propio. Decidí incluir algunas canciones, incluso una de origen colombiana, pero con una versión que fue hecha varios años después en México y que es parte de la cultura *sonidera* de las urbes mexicanas. Hablo de la canción *Oye, traicionera*. Me parecía importante aportar o sonorizar un poco desde mis propias estéticas y mis propias aproximaciones a la cultura callejera y popular de México, y realizar una mezcla con lo que estaba viendo y escuchando en Cali. Asimismo, tenía interés en detectar los signos e imágenes sonoras que están a nivel simbólico en la ciudad.

Esta investigación quedó inconclusa, pues tres meses de trabajo y escucha es poco tiempo para involucrarse con una cultura distinta. También quise explorar cuáles eran las voces más representativas del país y, por supuesto, pesan mucho las grandes voces; hablo de políticos, cantantes, comentaristas de los medios masivos de difusión. Para la cultura caleña es significativo lo que se vive a través de la música de salsa, y grandes representantes del género, como Héctor Lavoe, se escuchan por cada calle. Por otro lado, es común encontrar algunas frases, algunas entonaciones características de algún pregón o dichos que han quedado en la memoria colectiva. A propósito de esto, quise involucrar un elemento que fuera discordante con el sentido de una carreta, así como de una acción sonora relacionada con la cultura popular; hablo de que tomé un fragmento de audio en el que el expresidente Álvaro Uribe acusa a un opositor de ser sicario y así lo repite cuatro veces. Mucha gente recuerda este audio, pues para muchos colombianos es curioso, indignante o signo de verdad. Entonces, lo introduje junto con algunos elementos de la cumbia, así como una distorsión en dicho audio, generada con un compresor de señal y un procesamiento para ralentizar la música, hasta que tuviera un sonido similar al que se tiene en algunos bailes *sonideros* mexicanos. La idea era jugar con elementos mexicanos y colombianos, propiamente caleños. Además de esto incluí

algunos elementos de los pregones que ya había grabado. Consistieron ornamentos para los productos y no necesariamente son parte del mismo, sino calificativos para llamar la atención del comprador: rico, sabroso, jugoso, delicioso, frío, refrescante, duradero..., entonados de cierta manera para atraer la atención. Escuchar los ejemplos en los audios antes referidos.



Fig. 18. Transformación de la carreta, ahora llamada "La Voz".

Cuando terminé la transformación de la carreta en un vehículo ambulante, visual y sonoramente diseñado para entrometerse en la vida cotidiana de la ciudad de Cali, no supe por qué tuve la necesidad de nombrar al artefacto "La Voz". Después, quizás por los comentarios que me hicieron y pasando el tiempo me di cuenta que para mí era importante hacer evidente que era un artefacto que enunciaba y que en ello radicaba el poder que yo le atribuía. Es decir, no quería lucrarme a través de ella, sino que tenía la intención de retomar elementos sonoros y visuales que ya existen y dotarlos de un elemento extraño a manera experimental para ver qué sucedía. A pesar de conservar muchas de las características de las carretas que habitan los días del centro de Cali, visualmente tenía distintivos muy sutiles que la hacían diferente. La pintura nueva, el brillo del plástico, la forma de acomodar el altavoz, así como una placa colgante que le diera nombre al elemento. Sonoramente,

el audio anunciaba un producto con diferentes atributos para llamar la atención del comprador, pero nunca anunciaba de qué se trataba. Se convirtió entonces en un pregón de un producto inexistente dotado de muchos atributos sin sentido. Era barato, rico, duradero, ayudaba a la economía doméstica, con problemas maritales y con el gobierno.



Figuras 19 y 20. Imágenes del performance en la ciudad de Cali.

La acción consistió en pasear entre vendedores con pregones sin sentido, recipientes vacíos y un tocadiscos. En el registro de la acción¹⁷ vemos cómo el objeto es capaz de insertarse con naturalidad, pero a la vez genera cierto desconcierto. Pude percatarme de que entre quienes generaba más inquietud era entre los propios vendedores ambulantes, los cuales son conocedores de su propia cultura e incluso de las personas que venden con regularidad, así como de los productos que normalmente se ofrecen. Los transeúntes lucen un poco más distraídos

17 La acción puede consultarse en video en <https://www.youtube.com/watch?v=8iik7Lnry88&t=3s>.

y muchos no notan nada, lo cual es interesante porque toman a esta carreta, “La Voz”, como un artefacto de venta más. Una de las hipótesis era que con una producción más o menos amplia sobre el pregón, utilizando una mayor cantidad de elementos sonoros, así como de rangos de frecuencias sonoras, iba a generar un desconcierto entre los mismos vendedores y quizás poco a poco podría incitar a la competencia por tener el mejor pregón. Al final, el resultado fue que los mismos vendedores se acercaban a preguntarme por qué estaba tan alto el sonido de mi pregón y qué era lo que vendía, a lo que siempre respondía que no vendía nada y solo paseaba con mi sonido, mis recipientes y mi tocadiscos. Entre molestias y risas se terminaban alejando.



Fig. 21. Vendedores de otras carretas se acercan curiosos.



Fig. 22. Acción sonora en centro de Cali.

“La voz” ahora recorría las calles que seguramente en otro momento recorrió, pero ahora en su —presumo— segunda vida. Las palabras “La voz” ahora también tenían relación de alguna forma con la salsa, al poner en el espectador la opción de relacionarlo con Héctor Lavoe, que significa ‘la voz’ en francés.

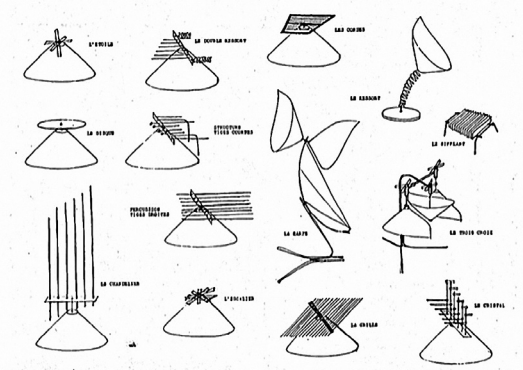
De la voz a lo concreto

Posterior al *performance* sonoro e irrupción en el espacio público caracterizado por el comercio informal, comenzó otro proceso en el que se empezó a transformar esta carreta en una especie de instrumento musical, cercano a las narrativas ya forjadas sobre la escultura sonora. Era mi intención mantener los elementos sonoros y visuales de la ciudad de Cali, relacionados al comercio informal, pero también hacer como con la mezcla de narrativas mexicanas, pero esta vez con mi propia experiencia a nivel de música y de las técnicas experimentales que conforman mi desarrollo como artista y creador sonoro.

Era importante también seguir manteniendo el aspecto de lo callejero, de lo ambulante y de lo informal como parte central del discurso. Era importante porque las actividades callejeras o pertenecientes a un sector usualmente no privilegiado suele estar fuera de las escenas artísticas en las ciudades latinoamericanas. Para mí es una forma de hacer evidente y en escucha que lo que ocurre a nivel informal es importante y a la vez estético, y nos puede hablar de distintas conformaciones sociales y una historiografía propia de cómo se estructuran los discursos sonoros y visuales de las ciudades. Al final, lo que se intenta es incentivar la nivelación de desigualdad entre los discursos legitimados por estructuras e instituciones y lo que se encuentra desvalorizado. Entonces, la forma que encontré para participar de este discurso y darle un espacio y un lugar a la calle, así como una especie de homenaje a toda la creatividad de los vendedores que día con día inventan nuevos pregones y llenan la ciudad de texturas sonoras diversas, era encontrar en mí la estructura hegemónica de la música que adquirí en mi formación como músico, creador, ingeniero de sonido, artista sonoro y especialista en paisaje sonoro y en estética del ruido, así como las herramientas conceptuales y metodológicas

de los estudios visuales. Por otro lado, intenté complementar esto con nuevas posibilidades que se me daban, pues estaba, en el momento de crear este artefacto, muy cercano a gente e instituciones más allegadas al arte contemporáneo y las artes plásticas y visuales, lo que me incentivó a crear una pieza más allá de lo efímero del propio sonido. Es así que todo esto me llevó a una investigación sobre cómo se habían realizado estructuras metálicas que favorecieran la creación de sonido a partir de la propia materialidad. Es decir, las esculturas sonoras.

Los hermanos Baschette son creadores de una gran cantidad de esculturas sonoras, las cuales tenían la intención de realizar instrumentos musicales a través de materiales y estructuras poco convencionales para la época (años 60 y 70). De ellos parte gran cantidad de conocimientos que tenemos actualmente sobre organología de instrumentos experimentales. En este sentido, la parte experimental del trabajo me interesaba sobremanera, pues para mí era importante llevar el proyecto hacia posibilidades no obvias en cuanto a materia sonora sin descuidar el ámbito conceptual, así como las narrativas y dinámicas sociales en la calle. Comencé a montar una estructura metálica en la carreta y sobre ella coloqué altavoces que funcionaran únicamente de manera análoga, es decir, sin la implementación de dispositivos eléctricos; en otras palabras, un instrumento puramente acústico. Sin embargo, la primera complicación fue la ausencia de un cuerpo resonante. Entonces, fueron puestos en práctica algunos de los principios desarrollados por los hermanos Baschette y retomados y estudiados por Martí Ruiz (2015) en su tesis doctoral sobre el mismo tema.



Dibuix de l'arxiu Baschet de l'instrumentari en la primera versió consolidada. Amb els anys, encara s'han introduït petites variacions per optimitzar-ne la resistència i la seguretat.

Fig. 23. Esquema de altavoces desarrollados por Baschet. Imagen retomada de Martí Ruiz (2015: 144)

Uno de los primeros aspectos a considerar fue la elección del material. Era importante seguir mantenido las dinámicas populares de Cali, sobre todo en cuanto a la cultura que subyace en el discurso oficial o hegemónico de las artes. Entonces, caminando sobre la ciudad me di cuenta de que un material que parece invisible pero que está en muchos edificios en construcción —que abundan— es la lámina metálica de distintos grosores. De hecho, esta lámina metálica se encuentra en muchos comercios de la ciudad pues es algo muy diversificado.

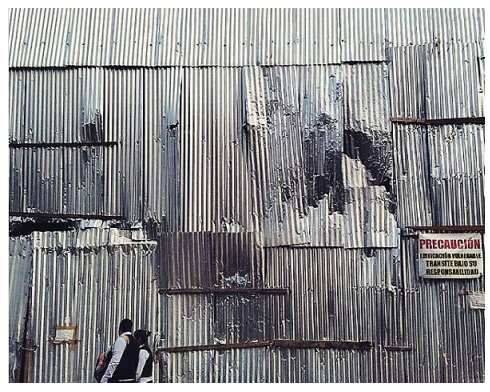


Fig. 24. Fotografía del centro de Cali tomada y difundida por un colectivo de arte y diseño situado en Cali. "La isla en vela".

En ese contexto es que quise incorporarlo a la estructura metálica que se estaba construyendo sobre la carreta. De modo que, basado en los esquemas de Baschette, así como los estudios de Ruiz y las dinámicas caleñas, incorporé algunos elementos metálicos como altavoces análogos.



Figuras. 25 y 26. Imágenes de la carreta con la transformación hacia una escultura sonora.

Todo está basado en principios que los mismos Baschete implementaron en sus creaciones:



Figuras 27 y 28. Esculturas Baschete.

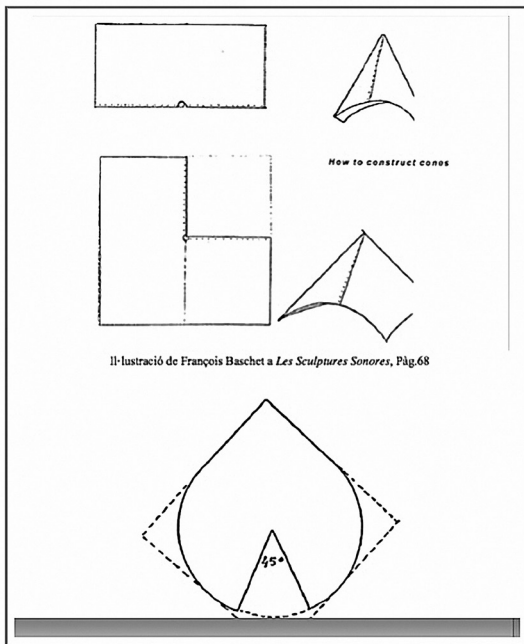


Fig. 29. Esquema de construcción de piezas sonoras de amplificación análoga de los hermanos Baschete.

Los resultados sobre las sonoridades que se producían en la carreta con la amplificación análoga era una ganancia en frecuencias agudas y graves, así como aumento de la presión sonora.

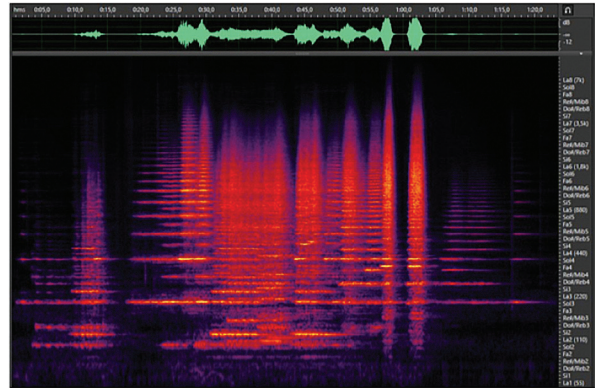


Fig. 30. Ganancia en frecuencia y aumento de intensidad sonora en algunos armónicos generados.

Al cuerpo sonoro le fueron añadidos elementos para dar distintos tonos y sonoridades. Así es que se implementó un juego de varillas roscadas de diferentes longitudes y grosores, y otro juego de varillas no roscadas y medidas en cuanto a longitud para avanzar por 5tas en cuestión de frecuencias y de notas musicales.



Fig. 31. Implementación de varillas para ser percutidas como instrumentos idiófonos.

Sin pensarlo demasiado, las varillas horizontales tenían un extraño parecido en cuestión de timbre sonoro a la marimba de chonta, la cual es representativa de la zona del Pacífico colombiano y de la que Cali es una capital cultural. Esta marimba es parte de las narrativas sonoras de suma importancia para la identidad sonora y musical de Colombia.

Cabe destacar que este instrumento fue creado con mis propias manos, yo hice los cortes, las mediciones, los orificios, lo cual generó una actitud experimental en cuanto a los elementos que iban siendo añadidos al instrumento.

Para mí era importante ir experimentando el sonido sin tener mucha idea de cuál iba a ser el resultado. Al final estaba la posibilidad de ir añadiendo o quitando lo que considerara útil o no, pero necesitaba aprender de la experiencia sonora que se generaba con los materiales y con el objeto mismo, el cual era móvil en todo momento. Además, una parte importante era la experiencia de las personas locales al ver elementos propios retomados por alguien de otro país y los reinterpretaba hacia otro tipo de experiencia.

Elementos cordófonos también fueron añadidos a esta carreta, pues consideraba necesaria la implementación de distintos matices, además de la posibilidad de temperar de alguna forma un tipo de escala musical. Así es que añadí cuerdas diseñadas para bajo eléctrico y guitarra acústica. Implementé un sistema rústico de tensión y de afinación diseñado con varillas metálicas en vez de huesos, y en vez de clavijeros tornillos, tuercas y rondanas.



Fig. 32. Elementos cordófonos. Son visibles las baquetas para xilófono que fueron usadas para percudir el instrumento.

Entre los elementos a considerar estuvieron una bolsa que pendía del techo, la cual es utilizada para ahuyentar a las moscas de la mercancía, y la adquisición e instalación de pequeños radios que sintonizaban estaciones de salsa y que eran utilizados como paisaje

sonoro, pues la mayoría de los vendedores traen consigo un pequeño radio para escuchar principalmente ese género musical.



Fig. 33. El techo fue reemplazado en la mitad por lámina metálica para poder ser percudida como elemento musical.



Fig. 34. Radios instalados en la carreta, los cuales son parte esencial de la cultura sonora caleña.

Uno de los aspectos principales era el de realizar la activación de este artefacto de manera pública en la misma ciudad de donde surgió todo. Para esto se concertó una presentación en la explanada de un museo que, si bien no es el más popular por las actividades o exposiciones, sí reúne una gran cantidad de personas en sus instalaciones exteriores. Es un punto de reunión importante para niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. En ese recinto es donde se realizó la presentación de una interpretación improvisada con esta pieza. Sin embargo, para quitar un poco el formato de la presentación y la división de

artista y espectador, me interesaba, incluso desde la construcción del artefacto, que pudiera ser interpretado por cualquier persona que tuviera la inquietud de hacerlo. Es así que lo diseñé de una manera que fuera intuitivo. Entonces, después de hacer una presentación desde mis propias narrativas sonoras, invité al público a sumarse, lo cual tuvo una gran acogida. Esto se puede constatar en el video del concierto,¹⁸ donde experimenté con las diferentes texturas sonoras para después desaparecer como autor y dejar que la propia comunidad fuera la que interpreta sonidos.



Fig. 35. Presentación en Museo. Personas, mayoría niños activan la pieza sonora.

La activación derivó en una interacción con los signos y símbolos de la ciudad de Cali. Así también ocurrió en una segunda intervención con el artefacto sonoro en la misma ciudad, pero esta vez en interacción con otros artistas de diferentes disciplinas. El espacio es Lugar a Dudas, el cual fue un sitio central en el desarrollo del proyecto, pues conceptualmente ayudó a consolidarlo y a darle una dimensión escultórica en su taller.¹⁹ Los mismos artistas y el público en general que acudieron a esta segunda intervención también se apropiaron sonoramente del artefacto hasta hacerlo sonar colectivamente en relación con las narrativas sonoras del paisaje caleño. Una vez que las personas e intérpretes del artefacto comenzaron a dominar

algunos de los sonidos con los cuales se podía interactuar fueron extendiendo las posibilidades. Algunos tomaron los radios y comenzaron a hacerlos sonar en distintas estaciones, otros percutían el techo de lámina, otros tomaron el altavoz para generar efectos guturales con la voz y el efecto que produce el megáfono instalado.²⁰



Fig. 36. Parte de la interacción y apropiación de "La voz".

Resultados

El paisaje sonoro es una red compleja y dinámica en donde confluyen distintos elementos que le dan vida al entramado sonoro. Los experimentos estéticos que se generaron con las piezas arriba mencionadas develan cómo puede ser mutable en términos dinámicos y, asimismo, cómo puede ser un artefacto de incidencia social que revele las relaciones sistémicas enraizadas e invisibles.

Si la simple escucha del paisaje sonoro nos otorga una dimensión estética con el sonido a través de postulados y teorías relacionadas con lo musical realizado durante el siglo XX, la apuesta de este trabajo se centra en el paisaje como desafío y puesta en crítica de una actitud pasiva ante el sonido. En este caso, trato de hacer conscientes los signos y símbolos sonoros que, como creador, tengo interiorizados por la cultura en la cual me he desarrollado y he estudiado, y propongo ponerlos en juego con signos y símbolos que, de alguna forma, me son ajenos, pero a la vez trazan ciertas similitudes.

¹⁸ <https://vimeo.com/352382273>

¹⁹ El audio de la presentación está disponible en <https://soundcloud.com/user-567746331/la-voz-en-lugar-a-dudas>

²⁰ Parte de esta interacción se puede consultar en los registros audiovisuales <https://vimeo.com/354673826> y <https://vimeo.com/354673545>

tudes. En este caso, también se pone de manifiesto mi historia de instrucción musical y crea un diálogo con los estudios del paisaje sonoro antes referidos. La idea es jugar con una resemantización de los discursos políticos, partiendo de la premisa de que 'lo personal es político' y asimismo se busca encontrar en el carácter estético un discurso que lleve al encuentro epistemológico de la acción. La puesta en juego de estos elementos, más la socialización de las mismas piezas, así como las reacciones, comentarios, entrevistas y videos que se generaron, pueden dar pautas a complejidades mucho más allá de lo que escribo en estas líneas. Como creador soy también ciego o sordo a distintas interacciones sociales que ocurren en mi cultura y en mi hacer, y puede ser la lectura de la misma creación para un externo la forma de encontrar sentido en la acción. Sin embargo, en este caso soy yo quien ubica y busca a través de mis propias inquietudes para plasmarlas en vías de generar conocimiento. Estos puntos a continuación son solo algunos de los elementos que derivan de mis acciones, no obstante, el sentido y la capacidad de ellas y otras más que puedan estar derivadas o consecuentes de lo mismo, ofrecen otro tipo de conclusiones y reflexiones que coadyuven en el entendimiento de la labor artística y del paisaje sonoro como ente vivo de interacción social.

El Paisaje Sonoro es una entidad dinámica, viva, maleable, efímera, inasible e intervenible.

Por su naturaleza efímera, la cual representa problemas para poder incluso generar una postal sonora que nos dé información cuantitativa real de lo que ocurre en cierto espacio, ya que el sonido siempre se conforma de distintos momentos e, incluso, si un sonido con mayor cantidad de energía es generado en el lapso de un segundo, al segundo siguiente de su activación ese sonido ya no existe. Es por ello que el paisaje sonoro siempre se presenta como inasible, a pesar de que existen distintos métodos y formas para aproximarnos a su estudio.

Sin embargo, el paisaje también es un ente que va mutando según los habitantes que interactúan en él y así como las formas de actividad que se realizan. A pesar de que exista cierta correspondencia y uniformidad, cualquier cambio en la dinámica social interviene en la conformación del mismo. Por otro lado, basado en los experimentos sonoros e intervenciones en espacios públicos, podemos concluir que una simple intención distinta del entramado sonoro modifica la forma de convivencia y que, incluso, es imposible medir el nivel de impacto de lo que ocasionó la intervención sonora primera. Los vendedores estuvieron expuestos al sonido producido por un artista sonoro, que introdujo una mayor producción del sonido emitido y, en una lógica de competencia económica, es posible que los demás vendedores empiecen una dinámica de producción sonora más elaborada; sin embargo, esto no es medible con los alcances y la metodología presentada en este trabajo.

El uso de imágenes sonoras, símbolos sonoros o huellas sonoras es una forma de generar un metalenguaje que coadyuve en la generación de un discurso más allá del hecho sónico.

Las sociedades adoptan a distintos niveles elementos que les significan de diversas formas. Así, la recopilación de imágenes, símbolos o huellas sonoras y su uso es una herramienta efectiva para la creación de discursos que resignifiquen dichos elementos o el contenido de cada una de ellos.

Derivado de los experimentos relatados en este texto, los signos sonoros utilizados eran desde tipo políticos (audio de expresidente Álvaro Uribe) hasta generados diariamente para incrementar el comercio local (pregones callejeros). A partir de la implementación de estos recursos podemos deducir que cada uno de estos signos guarda un significado para los habitantes de Cali, y que cada escucha los interpreta de una forma y los significa para incorporarlos a su capacidad estética y estilística de un discurso cualquiera. De esta forma, el uso de significantes sonoros puede

generar un efecto claro sobre los escuchas, los cuales se sienten interpelados y buscan también participar de estas relaciones, como en el caso de quienes se apropiaron de la carreta para buscarle sonoridades propias y locales a través de la radio, de la comunicación a través de megáfonos, de gritos, y percusiones que impactan sensiblemente en el paisaje sonoro y reproducen la sonoridad de cada habitante, la cual, al ser puesta en audición, genera un efecto sonoro de paisaje que mezcla distintas escuchas puestas para otros.

La vía estética puede ser un mecanismo discursivo para poner en evidencia los signos sonoros y visuales

Derivado del punto anterior, independientemente del tipo de apuesta estética que se realice, de la efectividad de la misma, los materiales o las formas de ponerla en discusión, las piezas que tienen una intención estética en diálogo con un lugar, con un espacio, con un grupo o con un tema específico siguen siendo elementos efectivos para poner en discusión distintos elementos culturales que usualmente pasan de largo para distintos grupos o personas que tienen interiorizados los signos sonoros o visuales. En el caso de los experimentos arriba relatados, sin tener mecanismos suficientes para validar las acciones como artísticas, sí podemos concluir que pusieron en discusión algunos elementos de la ciudad tales como la sonorización del espacio público, la forma en que se gesta el sonido, la política de la escucha al hacer una exaltación del sonido producido por un sector marginal a las narrativas de legalidad y de institucionalización de las industrias culturales y artísticas, al introducir elementos visuales cotidianos como artefactos de posibilidad estética, al resemantizar la escucha del paisaje sonoro cotidiano en mezcla con elementos musicales y como parte de un discurso válido al ser adoptado por las instituciones de arte locales y al poner en discusión, para los habitantes de Cali, las distintas formas que pueden tomar los discursos sonoros.

La búsqueda de los diálogos sociales a partir de piezas estéticas es un mecanismo que acerca a los usuarios y habitantes a tener una reflexión mayor con su cotidiano.

De acuerdo con el punto anterior, el llamado arte político ha sido una pieza o herramienta fundamental para poner en relación a las prácticas estéticas artísticas con las sociedades de donde se fundamentan. Existe actualmente en distintas personas dedicadas al arte una búsqueda por encontrar no solo el objeto artístico, sino que los objetos artísticos sean también de alguna forma intangibles en cuanto a que tengan un acercamiento real con las sociedades en pro de cuestionar paradigmas que pueden mejorar la vida de las personas y de las comunidades en general.

En ese sentido es que las piezas pueden tener una incidencia para poner en evidencia lo que usualmente pasaría como desapercibido o cotidiano. La importancia de esto radica en que la ideología, así como las formas de violencia también están enraizadas en los mecanismos personales de ejercer y de vivir el espacio público. En el caso de los experimentos y apuestas estéticas señaladas en este texto, la cotidianidad está en los códigos visuales (carreta, visualización de los altavoces), y en los códigos sonoros (paisaje sonoro, música, radio, pregones, gritos y percusiones), los cuales se ponen en evidencia y en escucha y, además, se utilizan para adquirir nuevos significados. La gente, espectadores y activadores de las piezas, son así conscientes de su cotidianidad y cómo esta se pone en límite con lo que usualmente consideraría normal y accede a darle un nuevo significado; de esta forma se desnaturaliza la relación con dichos códigos, lo que permite una reflexión sobre los mismos. Las siguientes interrogantes: ¿cómo incido en esos códigos?, ¿cómo fueron creados?, ¿qué tan estéticos me parecen?, son preguntas que aparecen de manera natural.

La autorreflexión y autoetnografía es un mecanismo para generar conocimiento

Una de las primeras apuestas para la escritura de este texto tiene que ver con la hipótesis de que los trabajos de un artista y sus reflexiones y motivaciones plasmadas en un texto pueden ser dignas de un análisis y autoanálisis, en la medida en que nos encamine a la generación y también propagación del conocimiento, toda vez que las apuestas estéticas no surgen sino de la mezcla entre sensibilidad y reflexión del mundo donde el artista convive. Si partimos de la premisa de que el análisis de la subjetividad es una forma de obtener información también sobre los mecanismos que forjan a los individuos en cuanto a ideología que conforma la visión e interpretación del mundo, y analizar esa interpretación del mundo nos puede ayudar a descubrir las ideologías que lo hacen existir, entonces el artista siempre está en juego entre su propia sensibilidad y la ideología que lo forja. En este sentido es que una pieza artística no solo puede arrojar información sobre los mecanismos que tejen internamente la sensibilidad e intelectualidad del artista, sino que también nos puede hablar del mundo donde este vive. El artista, al final, es un individuo como cualquier otro que está sumergido en la cultura y en las actividades comunes del mundo donde se desarrolla; por tanto, es una víctima —si se puede poner en esos términos— del pensamiento de su época y contexto. Sin embargo, en muchas ocasiones también posee conocimientos que lo ayudan a cuestionar su propia realidad e ideología; asimismo se asume que tiene una sensibilidad que lo ayuda a estar más en contacto con las estructuras sociales que sostienen los preceptos de realidad de una sociedad. Por este motivo es que el artista está en duelo entre la realidad a la que pertenece, un cuestionamiento del entorno social al no sentirse parte de tal realidad, y una añoranza de lo que podría llegar a ser, es decir, la utopía.

Entonces, las piezas artísticas se convierten en vehículo de la sensibilidad que le rodea y la propia, y estos artefactos estéticos son mecanismos a través de los cuales la sociedad vierte sus propios deseos y anhelos de una transformación radical.

Sin embargo, las piezas artísticas muchas veces parten de un área desconocida del intelecto que motiva a los creadores a generar una u otra obra y ellos mismos son ignorantes de lo que están queriendo decir en términos prácticos; esto tiene una mayor constancia en las piezas que realizan y son a corto plazo. Sin embargo, con un ejercicio de autorreflexión y autoexploración, mediante la escritura y bajo proceso autoetnográfico, se pueden sacar a la luz algunas de las motivaciones con la intención de concretar lo que el artista pudo verificar con su experiencia sensible antes de hacer la pieza, con la experiencia sensorial del proceso de creación y después la efectividad o fracasos de la pieza o piezas puestas en discusión. Este tratamiento nos permite pensar el conocimiento no solo como la acumulación de información y la intelectualización del mundo, sino también como una relación entre la sensibilidad a la que se llega a partir de la experiencia artística y estética. Es decir, que el arte es conocimiento en cuanto que habla de la realidad sensible de una sociedad, además de la del artista. El sentido y las formas que se utilizan para hablar de ello varían en relación con la experiencia y adquisición de códigos estéticos, disciplinas y afecciones del creador.

Discusión

No es el interés de este trabajo el hacer una disertación al respecto de cuál o cuáles son las propuestas estéticas legítimas para nombrarlas o darles la categoría de arte, en el sentido más tradicional de la palabra, así como de la tradición que incluye su trato. En estricto sentido, este texto no tiene la capacidad de nombrar como arte a las

acciones aquí referidas puesto que, a pesar de que son validadas por las instituciones de arte de la ciudad donde se refiere el texto (museos y galerías), no han tenido la discusión suficiente en términos prácticos, puesto que el tiempo transcurrido entre la acción y la reflexión no es tan amplio para determinar si se cumplen con algunos estándares del arte; además, no se tiene claro cuáles serían los estándares para considerarlos como tal y, como se insiste, no es el fin de este texto validar las acciones en el término artístico. Es por eso que se refiere a estas intervenciones como de un carácter de activación o de creación con intención estética, inclusive si esta delimitación también resulta insuficiente para referirla.

A pesar de que existan discusiones a nivel internacional sobre la pertinencia de las expresiones creativas que guarden una dimensión social, e incluso de la violencia sistémica que puede estar referida de manera subyacente al discurso primario, las presentes acciones están enmarcadas en distintas dimensiones estéticas y trastocan algunos puntos de las expresiones ya estabilizadas, como el arte sonoro, la música, la escultura sonora y el *performance*. Tampoco es la intención de este texto argumentar en favor o en contra de la relevancia histórica o el grado de innovación en un sentido creativo dentro de las disciplinas antes referidas o incluso en algún sentido a favor de la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad.

Quizás, el argumento que defiende es el más atrevido: afirmar que la práctica artística es una práctica epistemológica y que los resultados de una intervención artística o estética tienen motivaciones por parte del o de los artistas que de alguna manera permanecen ocultas y que, revelarlas o sacarlas a la luz puede producir conocimiento. Para este propósito se tiene en consideración, principalmente, el precepto de investigación artística, la cual, aunque en pequeña medida en comparativa con la investigación

denominada científica, adquiere relevancia en el campo de las artes y más cuando los estados y universidades destinan recursos a profesionalizar estas áreas, así como a los organismos que expiden títulos de grado y posgrado referentes a dicha área están supeditados a estándares de calidad y de resultados muchas veces cercanos a la investigación y a la producción científica. Sin embargo, los resultados que pueda aportar la investigación artística muchas veces carecen, por su naturaleza, de datos fehacientes que comprueben la validez de lo que se sostiene, siendo, en muchos casos, la percepción del artista, del curador, del crítico o del mismo espectador la que determina el grado de involucramiento de las piezas o la práctica creativa con un proceso epistemológico. En nuestro caso, este texto carece de información suficiente y está fuera de sus objetivos generar una disertación en cuanto a cómo es que se forma el conocimiento en los individuos desde un punto de vista neurocientífico o pedagógico. Se parte de la práctica de la epistemología del arte desde Greenberg²¹ hasta los postulados de arte político como Boris Groys²² y los aportes de Rubén López-Cano²³ al tema.

De la noción 'investigación artística' se pueden generar distintas interpretaciones que no están alejadas de lo que este texto suscribe; sin embargo, asumimos la forma en la cual una dimensión social y política es atravesada por el arte, siendo su incidencia directamente en las piezas, las cuales pueden ser un catalizador de discusión que coadyuven a dinamizar las prácticas sociales normalizadas. En este sentido es que la investigación artística puede ser un vehículo de conocimiento al detectar de manera sistemática y metódica la sensibilidad del artista en cuanto a que el

21 Clement Greenberg. *Arte y Cultura* (Barcelona: Grupo Planeta, 1961. Reedición 2002).

22 Boris Groys. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra (2014).

23 Rubén López-Cano. *Investigación Artística en Músi-*

mundo (hablando de las dinámicas de poder y de afección) incide sobre el artista hasta el punto en el que él mismo es un producto cultural de determinada sociedad, siempre mutable y siempre en relación con factores a niveles personales, sociales, locales, globales y se percibe una multiplicidad de carga afectiva en cuanto a la necesidad que genera una determinada creación. En estricto sentido, nos referimos a cómo el arte es, asimismo, un vehículo de transferencia de los sentimientos, pensamientos, afecciones, dolores y preocupaciones de una sociedad. Muchas veces está localizado en cierto sector de la población o grupo, en el caso de que una persona sea parte de la comunidad LGBTTTI, minorías, rangos de edad, entre otros grupos. Esto lo que ofrece es un sentido de identidad que se refuerza con las propias creaciones generadas. Michel Foucault²⁴ hablaba de un ‘corpus analógico’, es decir, el pensamiento y conocimiento de una o varias epistemes en juego cómo los dichos, los textos, las palabras, las canciones —entre otros productos de la cultura de algún tiempo y lugar— nos indican cómo es esta cultura y él propone entonces el principio de la ‘arqueología del saber’, el cual es la base del análisis que él hace de las sociedades en distintos tiempos y lugares. Deleuze,²⁵ al hablar del propio Foucault, dirá que difícilmente él citará algunos de los pensadores y referentes académicos y filosóficos más importantes de su época, a pesar de que los conozca bien y los haya leído con detenimiento. Esto se debe, más bien, a que las interpretaciones tempranas de la época no le interesan, además que muchas veces el pensamiento racionalizado desde la instrucción científica o filosófica puede estar ignorando, por las tensiones que se suscitan en el poder, muchos aspectos que ocurren a niveles de jerarquía más bajos.

ca. Esmuc (2013).

24 Cf. Foucault, Michel. *La arqueología del saber* (Barcelona: Paidós, 2005).

25 Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. 1st ed. (Barce-

El proceso arqueológico del conocimiento, por principio, también es susceptible de entrar en esas dinámicas del poder, pero, de alguna forma, al hacerlo evidente e irremediable, le da licencia para cometer un juicio desde la individualidad del observador. En este caso, los puntos de objetividad quedan reducidos a lo que el observador puede observar. En el sonido es claro cuando M. Schaeffer²⁶ establece que «somos lo que escuchamos y escuchamos lo que somos»; esta frase adquiere todo el sentido cuando el observador queda relegado a su propia experiencia como escucha y es consciente de sus propias limitaciones. Entonces, a pesar de tener instrumentos que nos arrojen resultados aparentemente fehacientes, las interpretaciones estarán supeditadas a la capacidad y a la historia social, política e intelectual de quien las hace, así como los aparatos de legitimación de turno y el poder que los detenta.

En este sentido es que proponemos que la investigación artística puede ser un artefacto de pensamiento que nos permite acceder y darle claridad a piezas artísticas que usualmente quedan con el sentido oculto a una interpretación unidireccional. Tampoco se aboga por reducir las piezas artísticas a un solo sentido y despojarlas de su naturaleza polisémica, sino, por el contrario, atribuir más información al contexto de las piezas para que la polisemia tenga un carácter diverso y con un grado de profundidad mayor. Se propone, entonces, que sea el método etnográfico el que atribuya esta información, pues el mismo artista es el vehículo de transfusión de esta multiplicidad de sensaciones, informaciones y afecciones que dio origen a la pieza.

En este caso, es el mismo autor quien confirma y explica la pertinencia y relevancia de las piezas en controversia con los sucesos sociales y conceptuales en donde se

lona: Paidós, 2014).

26 Schaeffer, P. *Tratado de los Objetos Musicales* (Madrid: Coidos48, 1966).

llevó a cabo, además de proporcionar datos y motivaciones que dieron origen al proyecto.

La investigación artística se ofrece como una posibilidad para refrendar y abrir el debate de conocimiento hacia otras esferas y otros métodos que den certeza de lo que ocurre ya fuera de las academias. Pues, a pesar de que existen diversos textos que fundamentan la producción artística como forma de conocimiento y no solo la crítica de arte o la curaduría, los mismos artistas ya están generando estas discusiones fuera y dentro de las instituciones sin que importe demasiado la legitimación desde estas últimas. La validación desde el poder hegemónico institucional, como las universidades, centros de investigación, museos o centros de documentación, se da en función de las discusiones que ya existen fuera de ellas, y es a través de los propios investigadores que adquieren una relevancia social al actualizarse y ofrecer marcos más rígidos y formas más estables de hacer lo mismo que ya ocurre fuera de ellas. Es por eso que la investigación artística es una posibilidad epistemológica, porque así lo creen los mismos artistas y los espectadores, solamente hace falta la acreditación desde las instituciones para que adquiera una relevancia mayor y una claridad para buscar formas de continuar estas prácticas.

Bibliografía

- Augoyard, J. F. "La sonorización antropológica del lugar". *Hacia una antropología arquitectónica*, de Amerlink, M. J. México: Universidad de Guadalajara, 1997.
- Augoyard, J. and Torgue, H. *Sonic experience*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. 1st ed. Barcelona: Paidós, 2014.
- Feld, S. "Music and Language (with Aaron Fox)". *Annual Review Anthropology* 23: 25-53, 1994.
- . *From Schizophrenia to Schismogenesis*, in George Marcus and Fred Myers, eds., *The Traffic in Culture*. University of California Press, 1995: 96-126. Reprinted from Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves*. University of Chicago Press, 1994.
- . "Acoustemology". *Keywords in sound*. EUA: Duke University Press, 2015.
- Ferrari, L. *Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe. Les Presque Rien – Et Tournent les sons Dans la Garrique* by Daniel Caux. Paris: Editions de l'Eclat, 2009.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Greenberg, C. *Arte y Cultura*. Barcelona: Grupo Planeta, 1961. Reedición 2002.
- Groys, B. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, 2014.
- Hayano, D. *Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects*. Society for Applied Anthropology. 1975.
- López-Cano, R. *Investigación Artística en Música*. Esmuc, 2013.
- Moles, A. "La imagen sonora del mundo circundante, fonografías y paisajes sonoros", in *La Imagen: comunicación funcional*. México DF.: Trillas, 1981.
- Rocha Iturbide, M. *La escucha como forma de arte. Sul Ponticello*. Revista en línea, 2014. <http://www.sulponticello.com/>
- Schafer, M. *The tuning of the world*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977.
- Schaeffer, P. *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid. Coidos48, 1966.
- Truax, B. "Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape". *Organised Sound*. 13. 103-109, 2008. 10.1017/S1355771808000149.
- Westerkamp, H. "Acoustic Ecology and the Zone of Silence." *Musicworks* 31, 1985.

TEXTURAS

El camino hipostático¹ dentro del modelo decolonial e interdisciplinario de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías

María Emilia Sosa Cacace

Solista en OIANT, docente e investigadora
Universidad Nacional de Tres de Febrero
mescacace@untref.edu.ar

Introducción

Llevo más de cincuenta años con la música, y he visto muchas cosas, pero nada como esto. Cierren los ojos e imaginen una noche extraordinariamente mágica... estos son músicos extraordinarios que están en función de la magia que se produce al juntar instrumentos precolombinos con la mayor actualidad de la electroacústica. Ellos combinan lo real maravilloso actual con lo mítico de tantas épocas.

Palabras de Leo Brouwer sobre la OIANT²
Orquesta que une espiritualidad antigua y sen-

sibilidad moderna... una magnífica meditación sobre el destino posible de la tradición y los avances tecnológicos. Con la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, Alejandro Iglesias Rossi ha creado un medio musical digno de ser alabado, en el cual el pasado y el futuro se correlacionan bella y pacíficamente.

Diario *The Jakarta Post*
Indonesia - 19/11/2007

La Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías es hoy uno de los hechos estéticos más poderosos y determinantes en la música moderna, y al mismo tiempo es un sex-tante artístico líder en el mundo. En manos de ellos, la tecnología electrónica se absorbe en el poder del espíritu, y la espiritualidad se vuelve sorprendentemente concreta, paramétrica, expresiva.

Radio *Televizija Slovenija*
Eslovenia - 23/8/2018

La Orquesta me impactó de manera brutal, porque eran las Epistemologías del Sur las que estaba oyendo y viendo, otra manera de expresar lo que yo no logro expresar en mis charlas. Ustedes acaban de ver lo que la ciencia, el conocimiento logocéntrico, no puede conocer: la espiritualidad de las cosas, esa fuerza trascendente dentro de lo inmanente. Es el arte que camina sobre la línea abismal haciendo de nosotros hombres y mujeres más dignos, con la fuerza de la espiritualidad y la dignidad.

Dr. Boaventura de Sousa Santos, creador de las Epistemologías del Sur, sobre la OIANT.³

La Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías, un paradigma americano frente al eurocentrismo.

Revista Bohemia
Cuba - 8/10/2014

1 Hipóstasis es un término teológico que «comenzó a ser utilizado en el siglo cuarto para describir esa "unicidad", ese algo único que cada uno de nosotros es: nuestra persona profunda. A diferencia del concepto teológico de Naturaleza Humana, o sea, aquello que todos nosotros como seres humanos compartimos, la Hipóstasis es indefinible racionalmente. Se trata de un misterio, y la única forma de alcanzarla es por Revelación». Alejandro Iglesias Rossi. *Geocultura, Investigación y Creación. Teoría y Praxis en el Paradigma Musical de la Universidad Nacional de Tres de Febrero* (Colombia: Ed. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja, 2008).

2 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QST3Fxn3V9o>.

3 Disponible en: <https://www.facebook.com/watch/?v=563247580764885>

La OIANT de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) de Argentina, creada y dirigida musicalmente por Alejandro Iglesias Rossi, con la dirección de Artes Escénicas y Visuales de Susana Ferreres, parte de la concepción de otorgar a los instrumentos nativos de América la misma ‘dignidad ontológica’ que a los instrumentos heredados de la tradición europea y a los desarrollados por la tecnología digital.

Desde el comienzo, sus directores crearon un modelo artístico-académico enraizado en nuestra propia geocultura, al recuperar la lógica de las tradiciones espirituales de nuestro continente. De esta forma, la Orquesta considera al artista-creador como integrador de diferentes saberes, en quien las diversas disciplinas se aúnan conformando un corpus total de conocimiento. A partir de esta concepción de ‘músico integral’ cada uno de los miembros investiga, construye sus instrumentos y máscaras que utilizará en concierto, compone sus propias obras, las interpreta, y luego de este trayecto de investigación y creación, transmite ese conocimiento adquirido, enseñándolo en los diferentes niveles y espacios académicos que conforman el proyecto.

Desde el año 2004 la Orquesta ha presentado su trabajo de creación artística de vanguardia y recuperación de las fuentes autóctonas de América en los 5 continentes. Su trabajo ha sido premiado en el World Forum on Music del International Music Council en Brisbane (Australia) con el Musical Rights Awards por ser:

[...] un programa inspirador que recobra y da vida artística a los instrumentos musicales indígenas, la mayoría de ellos olvidados, al mismo tiempo que desarrolla investigación, composición, diplomas universitarios, cursos comunitarios, exhibiciones, conciertos y un modelo pedagógico-musical para todos los niveles.

La Orquesta es la matriz del proyecto y es uno de los 6 vectores que conforman el modelo artístico-académico creado y dirigido por Iglesias Rossi y Ferreres:

- la OIANT,
- el IDECREA Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia,
- la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América,
- la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales,
- la Diplomatura itinerante en Creación Musical e Instrumentos de América,
- Seminarios Intensivos de Nuevas Tecnologías, Construcción de Instrumentos de América, Composición, Arquitectura Corporal, etc.

Recorrido personal

Nada resulta superior al destino del canto.
Ninguna fuerza abatirá tus sueños,
porque ellos se nutren con su propia luz.
Se alimentan de su propia pasión.
Renacen cada día, para ser.
Sí, la tierra señala a sus elegidos.⁴

Soñé que el río me hablaba
con voz de nieve cumbreña
Tú que puedes vuélvete
me dijo el río llorando
los cerros que tanto quieres —me dijo—
allá te están esperando.⁵

Crecí en El Trapiche, un pequeño pueblo de un valle serrano de la Provincia de San Luis en Argentina, junto a la presencia de mi abuela Margarita Zavala Rodríguez quien, rodeada de cuadernos, manuscritos, fotografías y músicas, estaba encargada de una intensa labor de edición del vasto trabajo de registro de Dora Ochoa de Masramón, educadora, folklo-

⁴ Atahualpa Yupanqui. “Destino del Canto”, en *El canto del viento* (Honegger, 1965).

⁵ Atahualpa Yupanqui. “Tú que puedes, vuélvete”, *La Añera* (Odeón, 1946).

róloga, literata y principal recopiladora del cancionero tradicional de San Luis. Mi abuela me compartía todos los testimonios de aquellos cuadernos con dibujos, poemas, conjuros secretos de curanderas y de niños de las escuelas rurales del Conlara, como también el primer relevamiento en la historia de la provincia de sitios arqueológicos (casas de piedra, aleros, oquedades y grutas de la serranía) que albergan pictografías y petroglifos.

Todo aquel entramado místico-maravilloso que pude absorber tanto de los manuscritos como de las vivencias personales por los rituales antiguos de la zona, la devoción de los ‘rezabales’ a San Vicente (plegarias comunitarias danzadas), los conocimientos de plantas medicinales, las ‘curaciones de palabra’ de Don Juan Carlos, los misterios de las sierras, el tradicional mote ‘el río es traicionero’, los recitados, los versos del poeta Antonio Esteban Agüero, los ‘tonaderos’ (guitarreros tradicionales de la región), la inocencia de las ancianas del campo junto al legado precolumbino que muy pocos ojos eran capaces de ver, me llevaron a buscar la huella de una artista y etnomusicóloga excepcional que había quedado en la memoria de mi pueblo al haber justamente iniciado su trabajo etnomusicológico (en su juventud y de la mano de Carlos Vega, fundador de la musicología en Argentina) en mi provincia, San Luis, durante el año 1939, la Dra. Isabel Aretz.

El alma de la tierra, como una sombra, sigue a los seres indicados para traducirla en la esperanza, en la pena, en la soledad. Si tú eres el elegido, si has sentido el reclamo de la tierra, si comprendes su sombra, te espera una tremenda responsabilidad.⁶

Así, en el momento de buscar una carrera universitaria y con la colaboración de mis abuelos, que exploraban las posibilidades a la par mía, me encontré con una propuesta enmarcada en un espacio académico que inte-

graba los instrumentos nativos de América, las artes tradicionales, las nuevas tecnologías, la creación musical y la etnomusicología, dirigido por Iglesias Rossi y Ferreres en la UNTREF, con quienes Isabel Aretz había fundado el IDECREA Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia que hoy lleva el nombre “Dra. Isabel Aretz”.

Previo a esta elección, había buscado carreras de cine, letras, instrumentista en conservatorio, composición, dirección orquestal, antropología, filosofía, inclusive me inscribí en varias de ellas y conseguí los materiales de estudio para sus respectivos ingresos. Sin embargo, me cautivó sobremedida la propuesta de la UNTREF por la concepción del artista como persona, parte de un contexto social, cultural, político, y no como mero técnico o especialista en armonización, contrapunto o instrumento.

Al encontrar esta propuesta artística-académica integral y única en el mundo viajé en el año 2010 a 800 km de mi ciudad natal, a otra provincia, la de Buenos Aires, para comenzar mis estudios en la Licenciatura en Música (dirigida en aquel tiempo por Iglesias Rossi), donde tuve la oportunidad de incorporar conocimientos acerca de la música contemporánea, así como de composición musical instrumental y electroacústica.

Al comenzar, me encontré con algo inédito hasta ese momento, asignaturas que ponían en valor los instrumentos de América (su construcción, su interpretación relacionadas con la composición musical) junto a las tecnologías digitales que dictaban los solistas de la Orquesta (Julieta Szewach, Anabella Enrique, Juan Pablo Nicoletti y Lucas Mattioni) en las cuales estudiábamos de manera integradora, y totalmente novedosa para mí, tanto la poética de la música electroacústica y los principios pitagóricos como la riqueza organológica de los instrumentos autóctonos en arcilla, caña y madera. El estudio de dichos instrumentos

⁶ Yupanqui, “Destino del Canto”, *El canto del viento*.

nos llevaba a reflexionar sobre un mundo desconocido, donde cada instrumento es único y no existe uno igual al otro (como la hipóstasis), así como tampoco existe una escalística que dé cuenta de un único sistema. Los instrumentos son escultóricos y con un profundo simbolismo, como escribe la Revista del Conservatoire National Supérieur de Musique de París:

Es importante comprender que cada músico de la OIANT, como el caso de los jazzmen, desarrolla una técnica que le es propia. Esta individualización de la práctica, que excluye por naturaleza toda descripción normativa, se inscribe en el seno de la enseñanza de los músicos en la vida del Ensemble. Los intérpretes se implican totalmente en lo que, más allá del aspecto puramente musical, se aparenta a una concepción mística del mundo sonoro. En efecto, los miembros de la Orquesta, aparte de ser instrumentistas y compositores son también conceptualizadores de sus propios instrumentos, los cuales reproducen fielmente modelos originales precolombinos a menudo extremadamente complejos desde el punto de vista estético. En este sentido, desde la concepción hasta la comunicación, el de la Orquesta es un proceso integral absoluto. La Orquesta es como el espejo invertido de las tradiciones orquestales europeas actuales y nos permite religarnos de forma muy paradójica con la riqueza de las orquestas originarias occidentales.⁷

Algunos ecos de estas reflexiones iban horadando nuestra conciencia, preguntándonos qué buscábamos en la música, en el arte, y cuál era ese llamado que sentíamos al interesarnos en estos instrumentos. Durante el primer seminario que realicé, los

7 William Vandamme. "Fronteras del silencio", *Journal du CNSMDP* N.º 81 (2010): 20. Disponible en: <https://www.conservatoiredeparis.fr>

solistas de la Orquesta nos compartieron un poema de Atahualpa Yupanqui que trataba sobre estos misterios y daba el sentido a esas preguntas. Su nombre era *El Destino del Canto*. Estas palabras vibraron con tanta potencia en mi camino que decidí integrarme al programa de formación interdisciplinario dentro del marco de la Orquesta, al cual describiré bajo cinco ejes principales:

- Etnomusicología
- Arte sagrado
- Propuesta académica
- Experiencia transdisciplinaria
- Nuevas y antiguas tecnologías

Etnomusicología

De tanto ir y venir
abrí mi huella en el campo.
Para el que después anduvo
ya fue camino liviano.
Las huellas no se hacen solas
ni con solo el ir pisando.
Hay que rondar madrugadas
maduras en sueño y llanto.⁸

En el año 2004 Isabel Aretz (habiendo regresado a la Argentina y luego de infructuosos intentos previos), al conocer a Alejandro Iglesias Rossi y Susana Ferreres, decide donar su biblioteca y archivos sonoros personales⁹ a la UNTREF, para fundar y dirigir junto a Iglesias Rossi (codirector) y Ferreres (vicedirectora) el IDECREA. Dice Ferreres:

[...] el Centro se creó con la convicción de que tanto desde la investigación etnomusicológica y la creación es posible recuperar el contacto con las fuentes autóctonas de América,

8 Yupanqui, "De tanto ir y venir", en *El canto del viento* (Microfon: 1980, SUP 80-118).

9 Pablo Kohan. "Isabel Aretz (1913-2005)", en *Revista Musical Chilena*, Año LIX, julio-diciembre, 2005, N.º 204, 139-139.

no como una idealización o un retorno a un pasado sepultado, sino como el despertar de una semilla latente que solo necesita del genio creador que la asuma, para volver a dar su original y sustancial fruto.

La intrínseca, y necesaria, relación entre la investigación en sinergia con la creación, fue la búsqueda que caracterizó primordialmente los recorridos personales de los fundadores del IDECREA.

Puede perseguirte la adversidad, aquejarte el mal físico, empobrecerte el medio, desconocerte el mundo, pueden burlarse y negarte los otros, pero es inútil, nada apagará la lumbre de tu antorcha, porque no es solo tuya. Es de la tierra, que te ha señalado. Y te ha señalado para tu sacrificio, no para tu vanidad.¹⁰

Aretz, luego de haberse destacado durante su formación clásica en piano y composición, conoce a Carlos Vega, con quien emprende su primer viaje de investigación en el año 1939 en San Luis, el cual sería inicio de una trayectoria de más de 60 años de trabajo de campo a través del universo sonoro de América. Luego de un período de estudio junto a Heitor Villalobos, se establece en 1953 en Venezuela, donde funda el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, «al cual acudieron, prácticamente, investigadores de todo América».¹¹ Su discípula argentina, María Teresa Melfi, daba testimonio sobre la comprometida labor docente de Isabel, generadora de «una pléyade de discípulos que trabajan en todo el continente».¹² Aretz se destacaba tanto en la praxis composicional como en su labor como investigadora. Todo el conocimiento adquirido en su trabajo de campo se cristalizaba en sus composiciones, las cuales eran interpretadas por orquestas y

ensambles en diversos países. El musicólogo estadounidense Robert Stevenson daba testimonio de aquello: «Ningún nombre brilla más intensamente, en ambos firmamentos de la etnomusicología y la composición, como el de Isabel Aretz».¹³

La luz que alumbra el corazón del artista es una lámpara milagrosa que el pueblo usa para encontrar la belleza en el camino, la soledad, el miedo, el amor y la muerte. Si tú no crees en tu pueblo, si no amas, ni esperas, ni sufres, ni gozas con tu pueblo, no alcanzarás a traducirlo nunca.¹⁴

Este encuentro entre Aretz, Iglesias Rossi y Ferreres permitiría la fundación del IDECREA en la UNTREF, y la creación de la OIANT, donde pude llevar a cabo mi primer trabajo de campo durante el año 2013 en el Amazonas de Venezuela con las comunidades Jivi y Piaroa, de la mano del Dr. Ronny Velázquez, discípulo directo de Isabel Aretz.

Estos pueblos indígenas aún mantienen sus tradiciones y viven en contextos selváticos, pero atravesados por una realidad compleja de triple frontera, con la puja del estado militarizado, el poder de la Iglesia y los mineros ilegales. Durante los meses de convivencia en diferentes comunidades: Alto Carinagua, Coromoto, Isla Ratón, San Pedro, realicé un registro sobre la construcción y cosmovisión de los instrumentos rituales-sonoros tanto como los relatos míticos por el chamán Bolívar de la comunidad Piaroa de Alto Carinagua y el chamán Quéquere de la comunidad Jivi de Coromoto. Los conocimientos adquiridos en dicha investigación fueron transmitidos en los Seminarios de Construcción de Instrumentos Nativos de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América que he dictado.

Sí, la tierra señala a sus elegidos. Y al llegar el final, tendrán su premio, nadie los nom-

10 Yupanqui, "Destino del Canto", *El canto del viento*.
11 María Teresa Melfi. "Biografía inédita de Isabel Aretz" (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Educación Musical, 1997).
12 Melfi, "Biografía inédita de Isabel Aretz".

13 Robert Stevenson, «La obra de la compositora Isabel Aretz», *Inter-American Music*, Vol V N° 2 (1983).
14 Yupanqui, "Destino del Canto", *El canto del viento*.

brará, serán lo ‘anónimo’.¹⁵

He integrado equipos de investigación desde el año 2012, dentro de la programación científica de la Secretaría de Investigación y Desarrollo de la UNTREF, teniendo la posibilidad de formarme en proyectos de investigación en arte de la OIANT.

Sobre este ítem, en el momento de la creación de la Comisión Asesora de Artes por la CONEAU (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria de la Argentina) Iglesias Rossi fue convocado como especialista para delinear los criterios vinculados a la Acreditación de las Carreras, y el documento señala:

[...] la Investigación en Arte implica un modo diferente de investigar, indagar y generar conocimiento, a través de un método específico y propio de búsqueda, trabajo y experimentación, por sus propias vías para arribar a resultados inéditos y originales, que apuntan a la creación. Acude a métodos menos validados en el mundo académico, que aquellos métodos propios de las ciencias duras, e incluso de las ciencias sociales y humanas.

Asimismo, he podido investigar sobre el vasto instrumental precolombino en los Depósitos del Museo Nacional de Antropología del Perú; Museo Amano (Perú); Museo de Etnografía y Folklore, Museo de Metales Preciosos y Museo de Instrumentos Musicales de Bolivia; Museo Chileno de Arte Precolombino y Museo de La Plata (Argentina).

Los resultados de dichas investigaciones se aplican como recursos pedagógicos en los diferentes niveles académicos y los instrumentos reconstruidos a partir de piezas originales uniendo nuevas y antiguas tecnologías, forman parte del acervo de reconstrucciones que la Orquesta interpreta en sus presentaciones, que la prensa internacional

definió como:

Museo viviente de la vida escondida en el sonido. Estos antiguos instrumentos permanecían dormidos, esperando el aliento, la mano y el alma que los animara y los hiciera resonar. Ahora viven, vibran y resuenan.¹⁶

Para estos músicos, la utilización de los instrumentos no implica un acto de arqueología musical, sino una manera de otorgarles la misma “dignidad ontológica” con que asumimos el aprendizaje y ejecución de los instrumentos occidentales.¹⁷

Desde el 2017 hasta la fecha nos encontramos desarrollando (en un equipo interdisciplinario e interinstitucional conformado por Iglesias Rossi, Ferreres, Lucas Mattioni y quien escribe de la UNTREF junto a los arqueólogos María Guillermina Couso y Diego Gobbo de la Universidad Nacional de La Plata) el Proyecto titulado “Recuperación de los sonidos de América Precolombina: nuevas y antiguas tecnologías aplicadas a la reconstrucción de instrumentos sonoros en las colecciones arqueológicas del Museo de La Plata”. el proyecto consiste en el estudio del sonido producido por los instrumentos musicales pertenecientes a colecciones arqueológicas del Museo para la reconstrucción de los mismos con el objetivo de su inclusión en el acervo musical contemporáneo.

Mediante un trabajo interdisciplinario se logró articular arqueomusicología, acústica musical, construcción de instrumentos, utilizando tecnologías actuales (tales como de diseño y fabricación digital tridimensional mediante el uso de Sensores 3D y fotogrametría como también tecnología LiDAR) y antiguas técnicas de generación de sonido, con el fin de replicar los instrumentos a partir de un sistema de moldería preciso; sustentado en el registro, medición y análisis de las piezas

¹⁵ Yupanqui, “Destino del Canto”, *El canto del viento*.

¹⁶ Diario *Daily News*, Sudáfrica 19/5/2010.

¹⁷ Diario *Granma*, Cuba, 27/9/2014.

originales, que da cuenta tanto de su forma exterior como de su complejo sistema sonoro.

Arte sagrado

Todo el Teatro quedó asombrado por la interpretación de Susana Ferreres, quien transformó su trabajo en un rito de sacrificio musical.

Radio Nacional de Letonia
23/11/2006

Dentro del IDECREA se desarrolla el Programa de Investigación Iconográfica y Corporal en Arte Sagrado bajo la dirección de Ferreres, donde he podido desarrollar un recorrido en el aprendizaje sobre el arte tradicional de América a través de su iconografía y esculturas. Dice Ferreres:

El Arte sagrado se manifiesta en todas las Tradiciones del mundo como un Arte de evocación de lo invisible a través de la transfiguración de lo visible. Estas bases son comunes en todas las Tradiciones: solo el símbolo puede traspasar las barreras de la racionalidad y reactivar los sentidos espirituales. La búsqueda de esta unidad substancial entre el Hombre y la Creación puede rastrearse a través de la compenetración orgánica con la gestualidad corporal característica en la ejecución de instrumentos rituales, así como en la utilización de máscaras y danzas sagradas de las Culturas nativas, que han quedado plasmadas en su iconografía, esculturas, murales, y códices. Pero no se trata solo de acceder a un conocimiento exterior a través del contacto con estos vestigios arqueológicos, sino fundamentalmente de una relación directa, interior, con el hombre que somos hoy, que guarda como verdadero archivo de memoria vivo, la síntesis ancestral del género humano donde podemos reencontrar todos los estratos de nuestra historia.¹⁸

Por esta razón, afirma Ferreres que:

¹⁸ Susana Ferreres. Fundamentación del IDECREA [Acceso el 1 de marzo de 2020]. Disponible en: <http://www.untref.edu.ar/instituto/cedecrea-centro-de-etnomusicologia-y-creacion-en-artes-tradicionales-y-de-vanguardia-dra-isabel-aretz>

[...] a través del proceso de modelado escultórico y la construcción de máscaras se puede acceder al sistema de valores que estableció una normativa de cánones proporcionales y subyacentes signos de alusión mítico-cósmica, propio de la Escultura Sagrada en América.¹⁹

Se trata de asumir en la creación contemporánea la herencia morfológica y esa 'otra sintaxis' de saberes encriptados que han sido desplazados por la colonización y la cultura hegemónica.

A lo largo de su carrera, Ferreres ha desarrollado un perfil único en el que confluyen diferentes saberes y disciplinas. Como iconógrafa, se formó en la tradición bizantina y paralelamente se dedicó a la investigación de las tradiciones iconográficas, así como de los instrumentos musicales de América, lo que la llevó a fundar el primer Taller de Recuperación de Instrumentos Nativos de América en el ámbito académico, iniciativa sin precedentes dentro de la historia universitaria argentina. Dicho taller, enmarcado en el IDECREA, fue el pionero en la formación del cuerpo docente especialista en lutería precolombina (Anabella Enrique, Lucas Mattioni, Julieta Szewach, Juan Pablo Nicoletti, Nahuel Giunta y quien escribe) que desarrollan contenidos para la Licenciatura y la Maestría, así como en seminarios nacionales e internacionales.

Al incorporarme al taller no poseía conocimientos previos de escultura o alfarería ni tampoco acerca de la antigua tecnología precolombina del sonido, pero, sorteando todo prejuicio pedagógico, el primer trabajo que realicé no fue para un nivel de principiantes, sino que me propusieron hacer un incensario sonoro escultórico con la representación del Chaak de la cultura Maya.

¹⁹ Susana Ferreres. "Valor actuante de la escultura americana: una mirada a través de los rostros amerindios". Presentación de Proyecto de Investigación (UNTREF, 2014).



Figura 1. (izquierda) Chaak - Cultura Maya.
Figuras 2 y 3 (derecha) Construcción de Vasija Silbadora Viciús.



Figura 4. Trabajo de modelaje escultórico.

Fue un trabajo intenso de dos meses de modelado escultórico, construcción del sistema sonoro (de acuerdo a las pautas tecnológicas precolombinas) y pintura; la pieza mide 50 cm, y es un instrumento que nos acompaña desde el año 2011 en todas las giras y presentaciones.

Esta experiencia no es un hecho aislado, dado que la construcción escultórica de gran complejidad es aplicada en la enseñanza en la Maestría y la Licenciatura, con estudiantes de formación musical, pero sin experiencia en artes plásticas o lutería. En la metodología de trabajo aplicada, el proceso de modelado escultórico con arcilla genera profundas analogías con la materia sonora, teniendo un impacto en la escucha de la forma, la estructura y la gestualidad, influenciando al proceso de creación de las obras musicales compuestas por los estudiantes. Se han creado instrumentos musicales, así como máscaras craneales y faciales de alto nivel de detalle, promoviendo sustancialmente la formación multidisciplinaria del alumnado.

Esto se ha llevado a cabo mediante la implementación de proyectos de investigación de la UNTREF, dirigidos por Ferreres, en los que participé como investigadora. Se realizaron un total de 40 máscaras en los proyectos “Valor actuante de la escultura americana” y “Rostros míticos”, y fueron portadas por los mismos estudiantes que participaron en los conciertos de la Orquesta en el Auditorio Nacional.

De la misma manera, en el marco del compromiso por la recuperación de las fuentes tradicionales de todas las latitudes que llevan a cabo los integrantes de la Orquesta, se han logrado recuperar y reconstruir instrumentos musicales medievales (a partir de códices, manuscritos y análisis de las esculturas líticas presentes en los pórticos de las catedrales medievales) para el Ensamble de Música Antigua de la OIANT.²⁰

Por otro lado, en el área de la Investigación Corporal en Arte Sagrado, los solistas de la Orquesta nos hemos formado en diversas disciplinas de Artes marciales en los seminarios de Disciplinas Corporales para Creadores y Artes Precolombinas del Movimiento, conocimientos transmitidos por Iglesias Rossi. Durante los mismos se realizan movimientos transmitidos hasta el día de hoy por tradiciones autóctonas americanas, así como rutinas tomadas de las disciplinas marciales orientales. Estas incluyen ejercicios destinados a incrementar la resistencia física y el desarrollo muscular, estiramiento, técnicas de combate, formas Yang y Chen de Tai Chi Chuan (con puños y con espada), formas de Kung Fu (Tigre y Águila), Kung Fu con palo y sable, Pa Kua Chan (caminata circular), conceptos fundamentales de manejo de la energía (Qi, Tan Tien, respiración, etc.), así como en las disciplinas Eutonía y Arquitectura Corporal de América dictadas por Susana Ferreres.

²⁰ TV de Galicia: <https://www.facebook.com/watch/?v=266776630665275>. Agencia EFE internacional de Noticias: <https://www.facebook.com/watch/?v=1952312158156051>.

Así testimonia la Revista del Conservatoire National Supérieur de Musique de París:

En los ensayos de la OIANT, los ejercicios físicos y de meditación son fundamentales. Las sesiones de demostración requieren un compromiso casi exclusivo. Cada una es vivida como un instante único y privilegiado de música, y demanda un compromiso corporal intenso. Así, los movimientos físicos generan gestos musicales generosos, distantes de la materia sonora escrupulosamente jerarquizada de nuestras orquestas europeas.

Un ejemplo de la convergencia del arte tradicional precolombino y las nuevas tecnologías es la realización de la obra *Ángelus Arcanus*, en la cual participé como investigadora e intérprete. En el marco de un proyecto de investigación científica de la UNTREF, se desarrolló el aspecto tecnológico audiovisual a partir de la obra *Ángelus* (que en 1996 recibió el primer premio del International Rostrum of Electroacoustic Music de la UNESCO en Ámsterdam), con el propósito de unir las nuevas tecnologías audiovisuales con los movimientos y posturas de las esculturas y códices del México antiguo en una presentación multimedia que abarcó, asimismo, construcción de máscaras precolombinas y confección de vestuario a partir de la ornamentación corporal y ropaje presente en las esculturas y códices de América precolombina.²¹

Programas académicos

Las tradiciones espirituales de todos los tiempos han expresado a través del arte su concepción del mundo, sus conocimientos acerca del hombre y del universo, la cosmovisión en la que se enraíza su cultura.²²

21 "Amérique Latine: patrimoines, créations, réflexions et rencontres..." *Journal du CNSMDP* N.º 81 (2010): 20. Disponible en: <https://www.conservatoiredeparis.fr>

22 Resolución 034/16 del Consejo Superior de la UNTREF, Modificación Plan de Estudios de la Maestría en

La Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, para la cual estoy escribiendo mi tesis final, presenta una propuesta pedagógica de posgrado alternativa a aquella heredada de los estudios académicos de la enseñanza musical tradicional, resaltando la diversidad de expresiones musicales especialmente a las propias de nuestro continente y ofrece las competencias necesarias para, a través de la creación musical, profundizar la reflexión teórica, la investigación y la praxis musical (en combinación con las nuevas tecnologías y artes tradicionales) a través de la creación musical. El proceso debe ser atravesado no solo intelectualmente sino como lo que todas las tradiciones espirituales coincidieron en denominar un proceso de 'iniciación'.

El alumnado concurre de toda América. Numerosos egresados de la Maestría se desempeñan actualmente como docentes e investigadores en espacios como la Universidad de Lille III, New York University, Universidad de Helsinki, Universidad Católica de Valparaíso, Instituto Nacional de Musicología, entre otros. Asimismo, han recibido diversas distinciones: Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges, International Rostrum of Composers, Fondo Nacional de las Artes, Motus Acousma, etc.

La demanda y expansión académica del proyecto llevaría a crear en el año 2015 la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América. Una licenciatura de carácter único que integra el conocimiento de las creaciones sonoras autóctonas, clásicas y populares (las cuales son un corpus específico geocultural *per se*) al tiempo que propone al estudiante la posibilidad de ahondar y de reconocerse perteneciente a la profunda riqueza cultural de nuestro continente. Como afirma Iglesias Rossi en la fundamentación de la misma:

Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales (14 de diciembre de 2016).

[...] en un mundo globalizado la creación, interpretación, investigación y enseñanza de la música en América se hallan en la encrucijada de desarrollar una teoría y una praxis que la ubiquen en su propia singularidad.

Siendo docente desde los inicios de la carrera, y debido a que los contenidos y temáticas que aborda el plan de estudios no tienen precedentes, el dictado de las cátedras de Historia de la Música I como titular y como adjunta de Historia de la Música II e Iconografía y Máscaras, me impelió a desarrollar nuevas metodologías, investigación y desarrollo de material didáctico acorde a las temáticas especializadas, lo que resultó un trabajo verdaderamente enriquecedor.

En la misma fundamentación se describe que:

La Carrera concibe al estudiante como una entidad integral que aúna en sí las competencias del creador, el tecnólogo, el intérprete, el lutier y el teórico, pretende subsanar la falta de profesionales del área capaces de inscribir sus aptitudes dentro del marco de nuevos paradigmas emergentes en la sociedad actual respondiendo a esta demanda académica no cubierta de articulación de conocimientos.

Estos conocimientos no solo se imparten en la universidad, sino que los solistas de la Orquesta desde hace más de 10 años vienen transmitiéndolo en carreras de grado, posgrado y seminarios alrededor del mundo (Francia, Puerto Rico, Perú, Nueva Zelanda, Cuba, Singapur, Indonesia, Polonia, Egipto, etc.).

Asimismo, parte fundamental de la transmisión del conocimiento a la comunidad se realiza mediante los Programas de Voluntariado, donde como docentes formamos a estudiantes voluntarios y los capacitamos para enseñar en diversos contextos de emergencia sociocultural: cárceles, asentamientos, escuelas de educación especial, etc.

La experiencia transdisciplinaria en la OIANT como plasmación de la visión de Alejandro Iglesias Rossi

El compositor en América se halla en la encrucijada de encontrar su identidad personal en tanto creador, y su identidad cultural en tanto miembro de una comunidad que lo abarca. Este desafío es el de llegar a ser él mismo, ser su “unicidad” en su máxima potencia.

Comprometernos con la exigencia de encontrar una forma de “ser y de hacer” arraigada en el tiempo y la cultura a la cual pertenecemos hace desaparecer la supuesta dicotomía entre técnicas contemporáneas de creación e identidad cultural.

Encontrar ese camino, aceptar ese desafío, abre a un espacio de libertad insospechado.²³

La escritura de Iglesias Rossi se encuentra en las puertas del silencio y del misterio, uniendo lo visible y lo invisible.²⁴

La producción de Iglesias Rossi refleja un espíritu paradójico. Es un artista que pertenece a su tiempo, en cuanto al lenguaje, pero cuya senda de búsqueda se acerca a la vertiente mística medieval más que a los aires del fin del s. XX. Fiel a su origen latinoamericano, sus obras ostentan color local en los textos y los materiales sonoros y su visión apocalíptica se traduce en una tensión de la cual difícilmente el oyente puede sustraerse.²⁵

Desde su juventud, Iglesias Rossi produjo obras que evocan las sonoridades de los instrumentos indígenas, las músicas tradicionales y las plegarias sagradas de nuestra América, en una forma profundamente personal.

23 Alejandro Iglesias Rossi. “Técnicas Contemporáneas de Creación e Identidad Cultural”, en *Revista del International Music Council de la Unesco*, N.º 30/2001.

24 Radio Suisse Romande, Programa “Portrait d’Iglesias Rossi”, Geneve 28/4/2000.

25 Diccionario de la Música Española Hispanoamericana (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999).

Así lo describe la magíster Anabella Enrique en su trabajo de tesis:

[...] Iglesias Rossi asume la Composición Musical como un camino de conocimiento (como lo nombran los Sabios de nuestro Continente). Un compromiso que lo llevó, no solo a la creación de excelsas piezas musicales sino a instaurar una revolución en la enseñanza de la música académica de nuestro continente. Sin dudas, es uno de los compositores que marcará una brecha insondable y decidida en la historia de la música de América. En su contacto y su visión enraizada profundamente en la Tradición, fiel a ella, asumió el desafío de desarrollar una Teoría y una Praxis propia al continente americano, creando una pedagogía comprometida con la exigencia de encontrar una forma de “ser y de hacer” arraigada en el tiempo y la cultura a la cual pertenecemos. Este quizá sea el legado más profundo que nos entrega, en sinergia con el misterio y la magia de su producción musical. “I try to get closer to something I don’t really know” escribió en 1988 John Cage en el Poema que le dedicó al entonces joven Iglesias Rossi al escuchar su música.²⁶

Iglesias Rossi, actualmente presidente del Consejo Argentino de la Música, se destaca como creador tanto en el campo de la música electroacústica como instrumental, siendo el único compositor en la historia galardonado con los dos premios emblemáticos de la Unesco: el International Rostrum of Composers (1985, París) por su obra *Ritos Ancestrales de una Cultura Olvidada (sobre antiguos textos quechuas)* para soprano y 6 percusionistas, considerada por el International Music Council como «una obra maestra del siglo XX» y el International Rostrum of Electroacoustic

26 Anabella Enrique. “Estrategias compositivas y gráficas en la obra ‘Ñamandú Ru Ete (qui solus venit et in tenebrarum corde apperuit)’”, (tesis de maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales, UNTREF, 2016). Poema de John Cage dedicado a Iglesias Rossi. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RvPiBMA2TE>.

Music (Amsterdam 1996) por su obra *Ángelus*, siendo sus composiciones interpretadas en las grandes salas de concierto alrededor del mundo (Carnegie Hall, Centro Georges Pompidou, Ópera de Oslo, Lincoln Center, Teatro Colón, Filarmónica de Varsovia, Concertgebouw de Ámsterdam, Queen Elizabeth Hall, Centro Reina Sofía, City Hall de Hong Kong, entre otros). Por este motivo, el trabajo de su vida como compositor fue homenajeado durante el 66th International Rostrum of Composers del International Music Council (con sede en la Unesco) en mayo de 2019.²⁷

Todo lo mencionado anteriormente en este artículo se ha plasmado, integrado y sintetizado en el trabajo de la Orquesta, permitiéndome (desde mi incorporación en la OIANT) bajo la guía de Iglesias Rossi y Ferreres, metabolizando esta visión creativa a través de la participación en la creación y montaje tanto de obras musicales solistas como de cámara y con orquestas sinfónicas y con nuevas tecnologías, en giras nacionales e internacionales. Probablemente, la mejor forma de dar cuenta del resultado de esta búsqueda es citar algunas de las críticas que ha recibido en sus giras internacionales, así como en artículos teóricos sobre la Orquesta.

La Revista del Conservatoire National Supérieur de Musique de París²⁸ expresa sobre “Ritos Ancestrales”:

[...] el gesto renovador de la Orquesta es amplificado por una puesta en escena que nos transporta al Mito fundador. El mensaje espiritual forma parte de la búsqueda compositiva. Este viaje

27 IDECREA, UNTREF. “Hommage Video on Alejandro Iglesias Rossi”. International Rostrum of Composers del Consejo Internacional de la Música (con sede en la Unesco) que tuvo lugar en la Patagonia Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4lcGmnP-kXc>.

28 Emeline Vezinhet y Géraldine Rue. “Les frontières du Silence”, en *Journal du CNSMDP* (2009), 15.

cultural y temporal culminó en la segunda parte del concierto con una obra de Iglesias Rossi premiada por la Unesco. Así, este concierto de gran riqueza musical y visual logró la fusión entre tradición y modernidad.

Una Orquesta que rechaza el concepto de frontera, de cualquier tipo que sea. He aquí una verdadera reflexión sobre el concepto de 'frontera': frontera entre modernidad y tradición, entre Europa y América Latina, pero también cualquier tipo de frontera, por eso todos los miembros de la Orquesta son autores, compositores, intérpretes e inclusive luthiers.²⁹

Asimismo, debido a la destacada carrera como creador de Iglesias Rossi, hemos tenido la posibilidad de conocer y trabajar con grandes artistas de nivel internacional como Leo Brouwer, Marcel Peres, Carlos Núñez, la RTV Slovenia Symphony Orchestra y grandes pensadores como Boaventura de Sousa Santos, Adolfo Colombres, Ronny Velázquez, Carlos Martínez Sarasola o el Premio Nobel Adolfo Pérez Esquivel, así como con referentes de las nuevas tecnologías como Ricardo Mandolini, Daniel Teruggi, Javier Álvarez o Rodrigo Sigal. Asimismo, hemos tenido la posibilidad de compartir en diferentes encuentros y festivales con etnomusicólogos, antropólogos y arqueólogos, cineastas, lutieres americanos y especialistas en instrumentos medievales europeos como Christian Rault, junto a defensores indígenas y chamanes de diferentes comunidades del mundo (zulúes, maoríes, aymaras, mayas, tukanos, mapuches y guaraníes, entre otros).

La envergadura de este proyecto y su desarrollo en los últimos años, lo ha llevado a recibir importantes distinciones tomando una dimensión histórica. El parlamento del Mercosur declara sobre este proyecto que:

Todo este modelo de investigación y creación es único en el mundo e intenta abordar el conocimiento de una manera integral. En

este cruce de los instrumentos autóctonos con las nuevas tecnologías, el estudio con la creación, lo teórico con lo práctico y los saberes modernos con los saberes antiguos, se promueve una idea de la obra que la acerca a una concepción ritualista y celebratoria de la música [...] Así, queremos declarar de interés este trabajo que por su valiosa concepción ética, antropológica y epistemológica que nos conduce a cuidar y redescubrir lo que somos y tenemos.³⁰

Asimismo, el Senado de la Argentina escribe en su declaración sobre este proyecto:

La Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América es una apuesta por recuperar la Historia de América desde la sonoridad. Desandando el aprendizaje histórico de la música, ligado a la tradición europea, la Licenciatura se propone dar visibilidad a técnicas, instrumentos y formas de transmisión de la música olvidadas o, muchas veces, desconocidas [...] es un orgullo que la universidad pública y gratuita esté abocada a la producción y difusión de estos saberes.³¹

El 16 de junio de 2022 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales estrenará el largometraje documental titulado *Música para un Futuro Ancestral* sobre la labor de la Orquesta dirigido por el gran cineasta argentino Nacho Garassino, quien afirma:

Este documental busca sumergirse en un mundo donde la tradición y la modernidad se unen en la música para definir una nueva forma de sentirse latinoamericano. Vamos a acercarnos a la obra de la OIANT y su lucha por establecer un nuevo paradigma musical liberado de la tendencia que imponen los países centrales. Pasado, presente y futuro se funden en una narración que ilumina un mundo fascinante.

30 Disponible en: <https://www.parlamentomercosur.org/innovaportal/file/16874/1/decl-43-2019.pdf>.

31 Disponible en: www.senado.gob.ar/parlamentario/parlamentaria/413252/downloadPdf.

29 Radio France Info, 12/3/2009.

Este es un viaje iniciático junto a ellos, desde la investigación de códigos precolombinos para construir instrumentos perdidos de antiguas civilizaciones regionales hasta los conciertos por todo el mundo que son auténticos rituales en escena.³²

Nuevas y antiguas tecnologías

Mi formación en el campo de la creación musical con nuevas tecnologías fue dada por el abordaje singular desarrollado por este modelo artístico-académico, el cual tiene la particularidad de articular el estudio y recuperación de las sonoridades de los instrumentos musicales precolombinos con la incorporación de herramientas de transformación, análisis y transformación de sonido de la tecnología digital. Esta formación interdisciplinaria me permitió aunar el estudio sonoro sobre la compleja escalística y estructura tímbrica de los instrumentos ancestrales a la vez que incorporaba conocimientos sobre registro sonoro multi-microfónico, *sampling* y síntesis sonora, procesamiento dinámico y espectral, así como espacialización del sonido.

A partir de dicha visión, me fue posible asumir la computadora como herramienta fundamental en el proceso creador, capaz de expandir los límites de la acústica instrumental en la creación musical con medios electrónicos.

Además, el estudio de las antiguas tecnologías del sonido presentes en sistemas hidráulicos de vasijas silbadoras, resonadores globulares y sistemas generadores de ruido fue enriquecido por los aportes de la tecnología moderna, tanto en el campo de la ingeniería acústica y la tecnología musical, como en lo referido a desarrollos de imagen digital tridimensional.

En lo que respecta a la interpretación de los instrumentos autóctonos, la recuperación de las antiguas tecnologías también ha ampliado mis posibilidades en torno a la incorporación y creación de nuevas técnicas de interpretación. Estos instrumentos precolombinos se presentan a nosotros sin ‘métodos de interpretación’, lo que permite el desarrollo de técnicas propias según las búsquedas personales de los intérpretes y creadores. Ejemplo de ello es el video producido en el marco del proyecto “Recuperación de los sonidos de América Precolombina”, en el cual se plasma la experimentación con técnicas de interpretación en uno de los instrumentos reconstruidos.



1: Técnicas de interpretación de Vasija Silbadora Chimú del Museo de la Plata de Argentina.

Conclusión

La partícula cósmica que navega en mi sangre es un mundo infinito de fuerzas siderales. Vino a mí tras un largo camino de milenios cuando, tal vez, fui arena para los pies del aire. Entonces vine a América para nacer en hombre. Y en mí junté la pampa, la selva y la montaña. Si un abuelo llanero galopó hasta mi cuna, otro me dijo historias en su flauta de caña.³³

³² Presentación del largometraje ante el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

³³ Atahualpa Yupanqui. “Tiempo del Hombre”, en *El canto del viento*. Honegger, 1965.

[...] soy el producto de mi tierra, estoy hecho del aire de las pampas, de la nieve de los Andes, de los cuerpos de cóndores que al polvo volvieron, de las esperanzas y dolores que quedaron impregnadas a través de las generaciones en el cielo de América, es por eso que si encuentro quién soy, el producto no va a ser solamente personal sino telúricamente propio del lugar, de la geocultura que me vio nacer y desarrollarme. Y de la misma forma que la ciencia moderna sabe hoy que el aleteo de una mariposa en el Amazonas puede terminar generando un ciclón en el Japón, así yo también soy el producto de los sueños y dolores de las almas que habitaron a través de las generaciones este extraño planeta, del color de las arenas del Sahara, y de los pedregullos de la última aldea olvidada de la Tierra. Somos, como diría San Pablo, un solo cuerpo, y cada uno de nosotros encontrando su propio lugar en esta sinfonía cósmica puede llegar a ser absolutamente único y al mismo tiempo absolutamente universal.³⁴

Este modelo artístico-académico es un medio capaz de recuperar la lógica de las tradiciones espirituales de nuestro continente al integrar los diferentes saberes y disciplinas en el marco de un concepto crucial de la OIANT, el de 'músico integral'. Un artista integral que tiene la responsabilidad de llevar la universidad a la calle y al mundo, y reconocerse como parte vital de su propia historia y cultura, asumiendo un compromiso absoluto con su pueblo y contribuyendo a hacer una nación más justa. De esto podemos testimoniar cada uno de los miembros de la Orquesta: eso es lo que se respira en este proyecto. Por esta razón, desarrollar la labor de recuperar y asumir verdaderamente el legado de las tradiciones de América para darle vida a la creación contemporánea es capital para cada uno de nosotros.

34 Alejandro Iglesias Rossi. *The Path with Heart*, Programa monográfico sobre su trayectoria musical, realizado por la New Zealand Radio (RNZ National, 2003).

Así, este modelo sobrepasa lo meramente artístico y se extiende a lo cultural, lo político (en el sentido más noble del término) y continúa expandiéndose hacia los confines invisibles del mundo espiritual. La OIANT es un sueño colectivo, mítico, aunque al mismo tiempo, es un combate personal, un 'camino de conocimiento'.

Por último, quisiera citar las palabras que Iglesias Rossi le transmite al público en cada concierto de la Orquesta:

Quienes estuvimos en la génesis de este proyecto tuvimos como deseo profundo, que la generación que nos continúe, enfrente los desafíos de su tiempo con armazones conceptuales dignos de los sueños de nuestros Libertadores, que creyeron que América es capaz de ser original como lo describía Simón Rodríguez (maestro y compañero de Simón Bolívar) en un escrito hacia el fin de su vida:

«Véase a la Europa cómo inventa, y véase a la América cómo imita. América no debe imitar servilmente sino ser original. ¿Y dónde vamos a buscar modelos? Somos independientes, pero no libres, dueños del suelo, pero no de nosotros mismos. Abramos la historia, y por lo que aún no está escrito, lea cada uno en su memoria».

Quizá en ese momento, ser americano deje de ser solo la pertenencia a un lugar geográfico y pase a ser una dignidad que hayamos conquistado cada uno de nosotros personalmente.

IWA

John William Montoya

Artista musical



Imagen de John Castaño

La creatividad es un espejo de lo que se está viviendo en el propio presente, así como se cambia con los años, por ejemplo, desde una perspectiva física, con la vejez —la piel que pierde elasticidad, los ojos que necesitan gafas, o el cabello que se cae—, así es la creatividad. Claro, la creatividad se afina, se mejora con el tiempo; así como aprendemos a conocernos a nosotros mismos, así se conoce la propia creatividad, dónde ir a buscarla, cómo pedirla, cómo llamarla, cómo encontrarla.

Es importante saber escuchar, buscar entre mil canciones o sonidos —ruidos— las ideas que necesitas. También es fundamental estar superatento, receptivo, porque las ideas pueden llegar en los momentos más inesperados. Así ocurrió con uno de los temas de mi próximo álbum que se llamará *Sierra*: nació así, caminando por las calles de Buenos Aires, sintiendo la energía de una ciudad viva, con un caos que es fuerza creadora, y de la cual no se puede ser indiferente. Aprovechando que tenía el celular a la mano, grabé lo que estaba en mi cabeza como si fuera un dictado.

La pandemia de COVID-19 me ha dado el tiempo para entender y analizar la relación que tengo con mi creatividad o fuente de inspiración, pues la vivo como si fuera una alcancía que se va llenando,

hasta que llega el momento de romperla y pensar en qué me la gasto. Este es mi análisis más etéreo y espiritual.

En un análisis más técnico, la creatividad tiene varias fases, sobre todo una en particular que para mí ha sido fundamental y nace de las siguientes preguntas: ¿en qué modo puedo ser reconocible? ¿Cómo desarrollar mi capacidad de expresión y de qué manera puedo ser original?

El hecho de ser colombiano en Italia me hace sentir diferente y sobre todo me vuelve consciente de mis raíces y mis bases. Por ejemplo, siendo de Pereira, la relación que tengo con los ritmos de pasillo y bambuco ha sido fuente constante de inspiración, la métrica, el ritmo armónico, las fuentes poéticas que para mí son el ambiente geográfico, la naturaleza, son de vital importancia y trato siempre de mantenerlas a flote.

Por último, pero no menos importante, está la búsqueda de gamas de sonidos con mis *patterns* rítmicos, que claramente derivan de la diversidad de ritmos que tenemos, desde las costas atlántica y pacífica, pasando por las montañas, para redescubrir con otros oídos toda una cultura que de joven di por sentada, pero que al migrar aprendí a valorar y a entender que es un tesoro que toca cuidar, respetar y perpetuar.



Contrapunteos

resistencias sonoras

Contrapunteos emula el cadáver exquisito creado por los surrealistas que consistía en realizar un escrito colectivo en el cual los participantes no conocen el contenido precedente. Este juego de palabras conduce a un singular ejercicio de creación e imaginación. Fue el antropólogo y musicólogo cubano Fernando Ortiz quien descubrió la potencialidad teórica del término 'contrapunto' en el pensamiento: de allí el título de su célebre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Haciendo uso de estos dos conceptos, esta sección admite voces múltiples, voces que se escuchan al mismo tiempo. El propósito: observar desde ángulos diversos una problemática urgente.



Resistencias sonoras

El lugar de las prácticas artísticas en la protesta social

Lxs artistas, en particular lxs músicxs, han jugado un papel protagónico en la organización de las masivas protestas sociales que han tenido lugar en varias ciudades de América Latina. Estxs artistas, contrariando la noción de que el arte es una práctica burguesa e individualista, han logrado articular esfuerzos y creatividades para tomarse el espacio público e incidir en él pese a la represión ordenada por las autoridades políticas y policiales de países como Chile, Colombia, Ecuador, Bolivia, Brasil y tantos otros.

El interés de la presente edición de Contrapunteos es que nos ofrezcan su evaluación sobre el impacto que han tenido lxs artistas en las recientes movilizaciones sociales en la región. Nos interesa que nos compartan sus reflexiones a partir de sus propias experiencias como artistas, investigadorxs, gestorxs culturales y ciudadanxs. Nuestra expectativa es la de producir un texto reflexivo y plural que nos permita dar cuenta de un debate, desde el campo de las artes, sobre estos importantes procesos históricos.

Bricolaje Cognitivo

O la utopía de un tiempo que está por venir

Jorge Barco

Artista y productor cultural

Estamos ante una red de indignación y esperanza, resistencia social que ha generado un gran poder colectivo, que, desde acuerdos en lo fundamental, puede permitirnos experimentar nuevas formas de la acción colectiva: habitar, proponer, registrar, procesar, transformar, amplificar. Se asume el espacio público como espacio político, creativo, social y vital. Asambleas y debates que nos acercan a dimensiones: sensorial... ética y estética. Espacios sonoros, visuales y performáticos, con conciencia de lugar, de sentidos: performances y podcast, proyecciones y audiciones, carteles y fanzines, grabaciones de campo, prácticas de permacultura y ecología social, diseño especulativo, ingeniería social.

Hay que superar el estado de negación e intentar hacer algo, cualquier espacio puede ser un lugar de creatividad y de crítica: un texto, un sonido, una idea, una investigación, una metodología que inspire a la acción, incluso desde la condición de parálisis que nos han querido imponer.

Este es un tema que a mí me interesa mucho y que he tratado de pensar. Colombia está en un momento muy difícil, toda la vida ha estado en un momento difícil, pero especialmente los últimos meses han sido críticos, lo que me hace estar muy atento en todo lo que pasa y tratar de participar en las iniciativas que van surgiendo. En cuanto a la vinculación del sonido con la protesta de la movilización social, solo he subido algunas notas que quizás puedan servir como detonadores.

En el marco de las últimas protestas hice una convocatoria de grandes artistas del

sonido de todo el mundo, para que mandaran piezas, bien sean inspiradas directamente o relacionadas con el movimiento social o también para recaudar fondos. Lo que he hecho es ayudar a promover las iniciativas y también he participado en el compilado número tres cuyo link comparto al final de este documento. Allí se perciben las fuerzas sónicas unidas en cuatro compilados. «Resistimos en la escucha combatiendo con ondas, hallando en la materia sónica la lucha definitiva de nuestras voces juntas en un único impulso, y encontradas en el dolor compartido» es una frase que acompaña los discos que se han hecho. Allí hay figuras como Francisco López, Miguel Isaza y un grupo muy grande de artistas, así que les invito a escuchar esos compilados, que se llaman *Horizontes*, cuyos fondos han sido donados a diferentes sectores de la primera línea y de la parte más activa del movimiento social en Colombia. En ese marco he hecho una especie de collage sonoro.

Realmente no soy músico, no tengo una formación en música, yo soy más un artista sonoro y artista plástico; estoy terminando mi máster en la Universidad de Barcelona, y hace tiempo que trabajo como curador en torno a las artes electrónicas y el sonido en el Museo de Arte Moderno de Medellín. En ese contexto he realizado un collage sonoro durante este tiempo, y reunido allí una serie de sonidos registros de los medios de comunicación. Ha habido momentos de completa intensidad mediática en torno al movimiento social que van desde entrevistas, medios internacionales, voces de políticos, sonidos de la movilización social en las calles; algunos los he registrado. Ese pequeño collage sonoro del que he hablado está en el disco *Colombia Noise*.

Quisiera comentar sobre cómo el equipo de Investigación Sonora Militante ingresa en la situación, cobijado por un sistema megafónico. El equipo transita a través de la aglomeración, invitando a que las personas que estén allí se congreguen. También se hacen preguntas y esas interrogantes creadas en la zona de

la concentración, así como aquellas que se desarrollan durante los procesos de alianza con las comunidades en conflicto, adoptan la forma de una partitura. Las preguntas en la partitura se asemejan a una composición, cuya base son todas las problemáticas pronunciadas durante las investigaciones que se realizaron en otro espacio-tiempo. Después de este período de registro, se convoca a una congregación espontánea en la plaza pública, o bien debajo de cualquier escultura pública moderna. Con micrófonos en mano, los miembros del equipo graban con esmero las reacciones grupales a las preguntas. Tanto las reacciones al analizar las preguntas, como la predisposición o la negativa a responder, adquieren significado. Mientras tanto, un sistema de sonido amplifica un discurso tras otro, y todos los grupos trabajan a partir de esa partitura, desmenuzando los temas contenidos en el interior de las resonancias.

Más tarde, la movilización masiva alcanza su solipsístico final. No lejos de allí, el equipo de Investigación Sonora Militante comparará los registros de las discusiones. Entonces, se escribe un análisis (con bibliografía), y se redactan propuestas en respuesta a los temas que emergieron en las discusiones grupales. Estos temas producen nuevas composiciones, obras sonoras, teatro callejero, diseños gráficos, folletos, fanzines, etc., que se reincorporan al espacio de otras reuniones, así como a movilizaciones masivas con forma de valor.

Estas composiciones obligan a dos cosas: primero, no se leen sin haberse analizado, siendo esta la definición de escucha y, segundo, al leer y analizar las composiciones, quienes escuchan se organizarán entre sí para encontrar nuevas maneras de estar juntxs.

Sobre la estetización, es algo sobre lo que hay que tener cuidado, porque aparece aquello de sacar provecho de la protesta. Comparto, en este sentido, lo que se dijo durante nuestro encuentro; sin embargo, considero que es muy potente que los artistas se movilicen en este momento frente a tanta injusticia, tanta corrupción, y tantos males. Colombia ha

despertado en los últimos meses y, si bien son muy grandes y difíciles de vencer, ahí vamos. Es un mal generalizado en toda Latinoamérica; nuestros países están dirigidos por una clase política rancia. Hay que mantenerse activos desde el arte y tratar de proponer cosas, y precisamente lo que ustedes están haciendo en esta revista me parece que va en esa dirección, y lo que hacemos aquí también.

A nivel estético esto no implica hacer canción protesta, ni nada que hable directamente del paro y el movimiento social, sencillamente se trata de activar una idea. El espectrograma de mi pieza sonora es de la protesta en Colombia, de un fragmento de la protesta. Quisiera compartir un pedacito de esa pieza, algo que he llamado el bricolaje cognitivo:

La utopía de un tiempo que está por venir. Estamos ante una red de indignación y esperanza, resistencia social que ha generado un gran poder colectivo que, desde acuerdos en lo fundamental, puede permitirnos experimentar nuevas formas de la acción colectiva: habitar, proponer, registrar, procesar, transformar, amplificar. Se asume el espacio público como espacio político, creativo, social y vital. Asambleas y debates que nos acercan a dimensiones: sensorial, ética y estética. Espacios sonoros, visuales y performáticos, con conciencia de lugar, de sentidos: performances y podcast, proyecciones y audiciones, carteles y fanzines, grabaciones de campo, prácticas de permacultura y ecología social, diseño especulativo e ingeniería social.

Estas son ideas con un poco de esperanza para tratar de ir más allá de la sola indignación que nos paraliza. Se trata de imaginar cosas que se pueden hacer desde el sonido y la acción artística en estos tiempos tan complejos.



«Resistimos en la escucha, combatiendo con ondas, hallando en la materia sónica la lucha definitiva: la de nuestras voces juntas en un único impulso, y encontradas en el dolor compartido».

Disponible en: <https://ffssuu.bandcamp.com/album/horizontes-vol-3>

Cancelación del ruido

Paula González
artista e investigadora

El ruido no se puede cancelar, el ruido no se puede cancelar, el ruido no se puede cancelar, parece ser la consigna de los cuerpos en las calles de Chile, cientos, miles, millones de cuerpos salimos a la calle el 18 de octubre del 2019 en lo que se denominó como el ‘estallido social’, un poder constituyente que solo ha sido reprimido por medio de asesinatos, torturas, mutilaciones y la administración de un control de pandemia que tiene al virus confinado en un ‘estado de excepción’ con arresto domiciliario nocturno y en fines de semana por casi dos años. El cuerpo como nunca, o tal vez con mayor conciencia que siempre, se ha visto enfrentado a un escenario

de resistencia. El cuerpo como territorio en resistencia; resistencia física, resistencia mental, resistencia ética, resistencia estética. La palabra resistencia viene del latín *resistentia*, del verbo *resistere* (mantenerse firme, persistir, oponerse reiteradamente sin perder el puesto), compuesto de ‘re’ (intensificación de la acción, reiteración o vuelta atrás) y el verbo *sistere* (establecer, tomar posiciones, asegurar en un sitio). La integridad ha sido el sitio desde el cual resistimos, el sitio de nuestros pueblos originarios, formados en la resistencia, en la dignidad que asegura una existencia. Los cuerpos en acción de resistencia han tensionado los límites del arte más allá del artista, más allá de la obra, más allá de la representación.

4 mujeres *performando* una canción, «Un violador en tu camino», parodia de una antigua publicidad de la dictadura que intentaba limpiar la imagen de la policía en Chile promocionando la seguridad que ofrecía «un carabinero en tu camino». Se trata de una tesis contra el estado opresor, en un país donde

las violaciones a los derechos humanos han sido una política sistemática de control social los últimos 40 años.

4 mujeres se transforman en 40 mujeres, en 100 mujeres, en una versión senior.

La mayor versión es autoconvocada y se realiza en frente del Estadio Nacional, sitio emblemático de grandes espectáculos y utilizado como centro de tortura en la dictadura militar de Pinochet.

Más de 10 000 mujeres, según cifras oficiales, se congregan para *performar* y catalizar el ruido de sus cuerpos sistemáticamente agredidos por políticas de control social que incluyen el control de natalidad, la estigmatización del cuerpo femenino, la violencia sexual, las violaciones, los homicidios producto de violencia de género que en gran medida se cancelan por medio de la invisibilización, la negación cultural, la burla, la falta de justicia y la falta de acciones oportunas por parte del Estado, los medios de comunicación y la sociedad civil en su conjunto.

Los cuerpos aúllan por justicia y el clamor social se hace incesante, se hace canción, se hace música, se hace ruido.

El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que no ves. El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que ya ves. Es feminicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el Estado, el presidente. El Estado opresor es un macho violador. El Estado opresor es un macho violador. El violador eras tú. El violador eres tú. Duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente vela tu amante carabinero. El violador eres tú. El violador eres tú. El violador eres tú.

“El violador eres tú” se *performa* frente a la casa de gobierno, frente a cuarteles de policía, frente a juzgados de familia, frente a sitios emblemáticos, traspasa fronteras, rompe fronteras, cruza continentes, no distingue lenguas, se transforma en un grito de guerra, en un grito de resistencia, en un grito de expiación y de descarga, en un ruido que retorna a su emisor, que sale de mi cuerpo donde anidaba haciendo eco para volver a quien lo ejerció. Así la sonoridad se encuerpa en la protesta, trasciende al espacio artístico, se imbrica con la calle como acción restauradora, la vibración conjunta eleva la frecuencia, condensa las partículas: haitianos, chilenos, peruanos, colombianos, reversionan el reclamo de “Piñera culiao”.

Así, la peste proclamada por Artaud, el actor santo propuesto por Grotowski y las diversas capas del trabajo de los procesos psicofísicos de Chejov confluyen en una acción social, en un cuerpo colectivo performativo que jadea por justicia, reconocimiento y visibilización.

La protesta social se traslapa a la pandemia, la protesta social es una pandemia, el cuerpo es afectado por la pandemia, el cuerpo es afectado por la protesta, el cuerpo se afecta, el afecto se articula en acciones éticas, estéticas y políticas. Pero ¿es la protesta el único lugar donde se ha buscado cancelar el ruido? Hordas de jóvenes de familias poderosas hacen fiestas clandestinas desafiando la pandemia. Miles de personas se agolpan en las puertas de centros comerciales a pesar de las restricciones sanitarias. Seres cansados y desesperados continúan lanzándose a las vías del metro y desde los pisos más altos de los centros comerciales. El ruido alimenta el cancelamiento activo, que a su vez alimenta al ruido. ¿Por qué el afecto es considerado positivo y el afectar es considerado negativo? ¿Cuál es el territorio de la experiencia estética? ¿Cuál es el límite del arte?, ¿cuál es el límite del artista? ¿Cómo se limita su poder?, ¿se es artista en el teatro?,

¿se es artista en la calle? ¿Hay horario para ser artista? ¿Quién es artista? Son preguntas que surgen de esta crisis, en las voces que nos inundan en el claustro impuesto por la pandemia. Salimos a las calles y devenimos acción, potencia, articulación, escucha. ¿El sonido se expande y el ruido crece, se difumina, reverbera?

En la cancelación activa de ruido, el ruido se cancela superponiendo otro ruido, pero el sonido, el sonido del ruido no se puede cancelar.

Rafael Subía

Compositor / artista sonoro

El particular poder que tienen las artes para permitir la libre imaginación tiene como consecuencia la creación de ideas y comentarios de suma importancia para la sociedad. En este sentido, las artes se nutren del entorno social, las artes son parte de la sociedad y por ello se convierten en un termómetro que brinda valiosa información a oídos que quieran escuchar. Es una herramienta muy útil para direccionar el florecimiento de cualquier civilización. Los amantes de la superación humana supieron apreciarlo mientras que los enemigos de la libre expresión supieron silenciarlo.

La crisis sanitaria de COVID-19 ha puesto en evidencia las preocupantes condiciones que tienen los artistas en países donde las artes son utilizadas para llevar un discurso conciliador. También destaparon la falta de visión y práctica en relación con libertades que esos estados afirman tener. Gobiernos que brindan lugares de arte, pero no plataformas a artistas para la libre creación, atentan contra lo más valioso que el arte ofrece: la posibilidad de soñar mejores sociedades y un lugar para poner a prueba las ideas.

Sin embargo, la pandemia no ha detenido la labor y la lucha. Artistas, activistas y distintos miembros de la sociedad que se preocupan por poner su parte han brillado con

ejemplos alternativos al *statu quo*. La autonomía de decidir sobre el impacto personal que cada uno tiene sobre el medio ambiente, sobre su círculo social, sobre su barrio, ciudad y país ha sido potenciado en esta crisis. Las organizaciones sociales, sin esperar ayuda de estados siempre ausentes, han tomado la iniciativa. Los grupos de artistas no son ajenos a este suceso y así se ha demostrado que las iniciativas autónomas sobresalen con buenas ideas que promueven estilos de vida pensados para afrontar un planeta Tierra con limitados recursos y estructuras socioeconómicas erróneas.

Estos artistas y/o colectivos han continuado su trabajo 'a pesar de'... Alternativas políticas, económicas y sociales son pilares para la propuesta de nuevas ideas, son las agrupaciones preocupadas en estos temas las que han hecho avances sustanciales en la creación de organizaciones no jerárquicas, colaborativas y activas. Sus miembros han tomado las riendas de su futuro y han sabido acoplarse a la nueva realidad. La capacidad de autosugestión de estas agrupaciones demuestra que no es necesario un estado patriarcal que trata a sus ciudadanos como niños. Las herramientas a nuestra disposición han brindado un lugar nuevo para la manifestación artística.

Pero esto no debe ser nuestra nueva normalidad. Si bien hemos sabido adecuar-nos a la situación actual, es evidente que las empresas y organismos responsables de proveernos estas herramientas no consideran el trabajo de estos grupos. Las tecnologías de la información y la comunicación (T.I.C.) censuran aspectos muy importantes del arte y sus manifestaciones. Además, sus proveedores y habilitadores ya han demostrado contar con las intenciones más capitalistas y perversas durante esta emergencia mundial. Contexto, trasfondo, interacción, cuerpos y espacios son indicios artísticos removidos de la experiencia artística virtual y es necesario no demostrar conformidad. Se debe luchar por vol-

ver a usar el arte como medio de congruencia de la sociedad con ideas y no mirar de brazos cruzados cómo algunos atentan contra esto.

La protesta es de todos, y es necesario rescatarla de un lugar secundario en el que se encuentra hoy. La sociedad de consumo ha logrado en nosotros ser una mayoría complaciente. Nos conformamos fácilmente, normalizamos falencias éticas o desviamos nuestro enfoque moral si el corruptor lleva nuestra bandera o es 'dueño' de una marca que nos gusta consumir. La protesta comienza con levantar la voz, una voz que en democracia todos tenemos. La protesta es de todos y requiere de todos para ecualizar un sistema dinámico como en el que vivimos. La protesta es la manifestación más importante de la responsabilidad ciudadana de entender la democracia como algo a lo que constantemente se aspira, no darla por hecho ni tampoco olvidar que es un intento milenario de utopía.

Cuando recibí la invitación a participar de este ejercicio tenía dudas de hacerlo. Escribir un artículo en tiempo real suena bastante raro. Sin embargo, la creación de cualquier narrativa requiere un proceso de meditación. Para mí, el proceso de reflexión sobre las ideas plasmadas en este escrito se llevó a cabo mientras conversamos entre todos los participantes de este contrapunteo. Varios temas mencionados en este artículo provienen de distintos enfoques sobre la acción de protestar que mis colegas tan amablemente compartieron. Creo que todos coincidimos en que la importancia de la protesta trasciende el hecho en sí. El motivo por el cual se protestó debe permanecer como lo más importante, el arte está allí para narrar lo sucedido con personajes e ideas, mas no para capitalizar desde una manifestación. La lucha nunca termina en la búsqueda de una utopía ya que nuestro *standard* de lo que debe ser la humanidad nunca debe detenerse por conformismo.

un hombre,
un académico
un número de cédula
un R.U.A.C
un anarquista

Adela Vargas
Socióloga y activista

«Yo no nací sin causa, yo no nací sin fe», diría Natalia Laofurcade. Necesitamos expresarnos y es nuestro derecho ejercerlo. Hasta el día de hoy, todos los derechos conquistados han sido gracias a la clase trabajadora, entre ellos estudiantes, mujeres, comunidad LGBTIQ y todas las personas trabajadoras en todo sentido.

No es casual el contexto atravesado para el resurgimiento del arte musical como medio de expresión y resistencia: fortalecimiento de los movimientos feministas y LGBT a nivel global, evidencia de la injusticia social en los estados-nación del mundo a partir de la pandemia, importancia a la salud mental y un contexto global de sociedad líquida, virtual y de aislamiento obligatorio.

Ante las varias injusticias que transverbalizan el contexto ecuatoriano y el abandono de autoridades, la resistencia en articulación se hace presente. El ritmo, el sonido, la impotencia y el contenido. Con estos cuatro elementos, y quizás otros más, podría caracterizar el rol de la música en los movimientos de protesta. No se trata de una música que 'vende' y se transmite globalmente a los distintos países para el 'consumo' de la sociedad. Es una música que pide a gritos ser escuchada y que también busca la adquisición de derechos, como lo ha hecho siempre la clase trabajadora.

Sin embargo, la música como expresión de protesta no es tan fuerte desde la individualidad. La expresión de protesta musical se fortalece desde la colectividad, con organización y articulación.

Puedo hablar desde mi experiencia como activista, socióloga y música siempre *amateur*. Formo parte de la colectiva “La Cubeta - Batucada Feminista”, donde no solamente somos compañeras sino también amigas. Nuestros principios están basados en la horizontalidad y en priorizar los sentires y la estabilidad emocional de cada integrante, para fortalecer nuestra empatía y conocernos aún más entre nosotras, respetando nuestros tiempos y nuestros espacios, sin descuidar nuestra responsabilidad en el colectivo y como ciudadanas.

Ser parte de una colectiva y batucada a la vez no significa solamente reunirnos a ensayar las bases rítmicas o crear consignas de acuerdo a la causa que nos convoque. Conversamos, debatimos y compartimos nuestro diario vivir donde transversalizamos al feminismo, como eje principal, y a la consciencia de clase. Un feminismo sin intersección con la clase y la raza sigue siendo un feminismo para pocas y para privilegiadas.

Curiosamente, ante el aislamiento obligatorio y necesario a raíz de la pandemia, donde Guayaquil fue una referencia mundial de los altos índices de contagio y de muertes, nosotras como colectiva buscábamos alternativas creativas que, pese a la dificultad por el encuentro, intentábamos tratar de llegar a la sociedad para demostrar este abandono que vivimos. Es así que, a lo largo del año 2020, nuestras actividades giraron en torno a actos presenciales y virtuales, siendo uno de los más fuertes el acompañamiento en plantones a los casos de feminicidios. Un caso muy particular fue el de Yuri, una niña de tan solo 10 años que fue encontrada en una bolsa de basura en la orilla del Estero Salado en el sector del Guasmo. Mientras los medios de comunicación tergiversaron la información, indicando que la niña «jugaba en la orilla y se cayó», nosotras rechazamos el acto y tales declaraciones, porque además responsabilizan a la madre de tal crueldad, cuando el principal sospechoso era el padrastro de la

menor de edad.

Acompañar estos momentos no se trata solo de gritos de consignas en conjunto a la percusión. Es también acompañar el dolor, el silencio, la soledad, la impotencia de tremenda injusticia y dolor que pudo haber sentido una niña que no tiene la culpa de nada. Escribir cada una de estas palabras me sigue recordando que seguimos presentes y llenas de rabia e impotencia por todavía tener casos de feminicidios y tal parece que el Estado y el sistema judicial no han generado cambios para terminar con esta violencia sexual. El feminicidio es el último eslabón de una cadena de violencia.

Pero “La Cubeta” no está sola ni aislada. A lo largo de este año de crisis económica, social y sanitaria nos hicimos presente en distintas acciones simbólicas y movilizaciones sociales para expresar el descontento y el rechazo a los gobiernos locales y nacionales, en conjunto con otras organizaciones y colectivos aliados y afines a la causa.

Durante el año 2020, he llegado a la conclusión de que el silencio no es una alternativa y hacer nada, tampoco. Los sistemas capitalista y patriarcal seguirán moviéndose a su favor, y nosotras seguiremos rechazando su permanencia y en la búsqueda y aplicación de vidas alternativas. Parafraseando a Galeano, si de algo sirve la utopía, es para direccionar el camino.

Somos y seguiremos siendo la herencia de la trova latinoamericana y del feminismo hecho música, quizá con otros ritmos y con otro tipo de contenido, pero hacia el mismo camino: «Es un monstruo grande y pisa fuerte toda la pobre inocencia de la gente».

Entrevista a Mesías Maiguashca

Para el presente número le hemos propuesto al maestro Mesías Maiguashca una conversación con Fredy Vallejos, editor adjunto de F-ILIA y colaborador de Ideas Sónicas. Esta es la conversación que los lectores pueden encontrar en las siguientes páginas. Adicionalmente, hemos conversado con los compositores Javier Álvarez y Juan Arroyo respecto al trabajo de Maiguashca y algunas de las repercusiones que ha tenido en sus propias obras. Las conversaciones con Álvarez y Arroyo se pueden encontrar en formato podcast en el siguiente link: <https://soundcloud.com/user-816267478>

La del Ecuador es una historia socavada por el colonialismo. Una historia plagada de luchas e injusticias que han alimentado las mentes y corazones de sus artistas. Esa preocupación, sin embargo, no es propia de un solo pueblo, sino de varios. Esto ha llevado a varios artistas ecuatorianos a expandir su trabajo más allá del límite territorial de la nación, diríamos, artistas que han producido un arte que, con Graciela Speranza, podríamos calificar como errante. Un ejemplo ineludible de aquello es La fuga del compositor Mesías Maiguashca. Nacido en Quito en 1938, prefiere la

travesía al arraigo que siempre presenta el riesgo de la parálisis. Una beca en Eastman School of Music en Estados Unidos fue solo un punto de partida. De ahí en más, su tránsito lo llevó a lugares como El Instituto Di Tella en Buenos Aires y a Hochschule für Musik en Colonia.

Hijo de padre boliviano y madre tungurahense. Uno de sus primeros trabajos con herramientas tecnológicas fue *Ayayayayay* de 1971. Esta composición definió parte de su legado artístico. Allí se manifiesta el estilo que caracterizan la mayoría de sus obras, entre otras cosas, la conjugación de lo clásico y electroacústico como medio de representación de una cultura heterogénea en búsqueda de formas nuevas de expresión. Como artista ha sido más reconocido en Alemania y en Francia. No obstante, ha realizado trabajos memorables en Suiza, Bulgaria, Argentina, Colombia, España, Hungría y Corea del Sur. Maiguashca ha dejado en su camino un acervo de creaciones y un legado como catedrático que incluye la fundación de K.O. Studio Freiburg creada junto a Roland Breitenfeld, un proyecto que tiene el objetivo de fomentar la música experimental en las nuevas generaciones.

La entrevista que le realizamos se hizo por vía remota y a través de correos electrónicos que preparamos con mucho entusiasmo con el equipo de la *Revista F-ILIA*. Allí pudimos capturar algunas breves, pero potentes reflexiones de quien es, para nosotros, un artista ecuatoriano imprescindible.

Revista R: a lo largo de su trayectoria artística y personal se puede advertir que ha vivido en una suerte de errancia infinita. Ha vivido en diferentes países como Argentina, Estados Unidos, Francia, Alemania; sin embargo, se puede notar un constante retorno al Ecuador. Desde diferentes ángulos esto es visible en algunos de sus trabajos

artísticos más importantes. ¿Considera que hay una permanencia de la sonoridad ecuatoriana en su obra?

Mesías Maiguashca: para mí, uno de los atributos más importantes de la personalidad de un individuo es su 'lengua materna'. La que acompaña en todo momento y en toda peripecia vital. Creo que también existe, además, algo así como una 'lengua materna sentimental', una manera particular de ser. Desde esta perspectiva, es posible que lleve conmigo alguna sonoridad de mis orígenes, la cual se haría presente de una u otra manera en mi trabajo. Pero tengo dificultad de identificar esa resonancia como 'ecuatoriana', la reconozco más bien como 'ecuatorial' o como 'andina'.

R.: teniendo en cuenta su rigurosa formación académica, ¿cuál ha sido su relación con las músicas y distintas creatividades (no solo musicales) populares y tradicionales del continente americano? Pensando en obras como *Ayayayayay*, *La cantata escénica: Boletín y elegía de las mitas o ... por el Yasuní*, ¿podrían estas formas de trabajos artísticos plantear una revalorización de otros sistemas de conocimiento históricamente marginados?

M.M.: yo me eduqué hacia 1950 y 1960 en Ecuador dentro de un sistema que categorizó a la música clásica europea como la 'verdadera música'. Las músicas populares y folclóricas eran consideradas interesantes, pero 'inferiores'. Los 'sonidos del mundo' pertenecían a un mundo no musical, al mundo de los 'ruidos'. Sabemos que esos conceptos han cambiado radicalmente. Se habla ahora de 'las músicas' y no únicamente de 'la música'. Las músicas sin categorizaciones,

cada una con su razón de ser y con su valor. Y, sabemos que los 'ruidos del mundo' han pasado a ser material importante de la creación musical.

En mi juventud, claro, además de 'aprender' la música clásica europea, interioricé mucho del repertorio musical folclórico popular del país. Esas dos tradiciones constituyen para mí algo así como las dos caras de una moneda. Así, para mí fue muy natural el acercarme a nuestras músicas y sonoridades locales y hacerlas presente en mi trabajo. Los 'ruidos del mundo' fueron desde siempre musicales para mí, más aún desde que empecé a practicar la música electrónica y concreta.

Entiendo que las generaciones jóvenes latinoamericanas han perdido el respeto a la 'música clásica europea' y que comienzan a beber de las torrentosas y riquísimas tradiciones locales. Que así sea. Creo que ello cambiará radicalmente nuestro futuro musical.

R.: en algunas de las obras referidas anteriormente la tecnología juega un papel preponderante. ¿Cómo fue la vinculación de los medios electrónicos en el proceso creativo de estas y otras obras? ¿Cree que la inclusión de la tecnología en el mundo académico musical es una práctica imprescindible en la actualidad?

M.M.: el primer contacto que tuve con música electrónica fue en Buenos Aires hacia 1963, en donde conocí (por grabaciones) el trabajo de Stockhausen, Eimert, Berio, etc. Luego trabajé algunos años en el estudio de música electrónica de la WDR en Colonia, en donde aprendí los rudimentos de la música electrónica analógica. Me acerqué a la música digital en varias instancias de trabajo en el IRCAM, París. Cultivé mucho la música electrónica en vivo. Mi interés principal en

esta práctica fue el de crear sonoridades nuevas a partir de instrumentos convencionales tratados electrónicamente. El siguiente paso constituyó el construir objetos, 'objetos sonoros', objetos con sonidos propios y diferentes.

Creo que 'la tecnología' es un elemento indispensable en la formación de un músico contemporáneo, es parte de un repertorio que debe ser ofrecido por las instituciones y aprendido por parte del joven compositor. Pero el utilizarla y el cómo hacerlo deberá ser una decisión consciente y deliberada del creador de acuerdo a sus requerimientos expresivos. El nivel de creatividad de la obra decidirá el éxito de su trabajo, no la utilización de tal o cual tecnología.

R.: el uso de la tecnología digital produce un nivel de formalización imposible de alcanzar con otros medios. En este sentido, ¿ha percibido transformaciones en su proceso creativo a partir del uso de estas herramientas? ¿Cuál ha sido el grado de ese impacto?

M.M.: es evidente que el trabajo con técnicas electrónicas crea expectativas específicas y conforman un repertorio técnico-expresivo particular. Pero es igualmente verdad que el trabajo con técnicas instrumentales crea otras expectativas específicas, diferentes y particulares. Ambas metodologías producirán resultados necesariamente distintos, pero complementarios. Creo que ambas son válidas y que pueden fructificarse mutuamente. Es lo que he tratado de hacer.

R.: hablemos de su concepto de objetos sonoros y la utilización empírica de esos objetos que describe como *low tech*. A mí me da la impresión de que hay un proceso 'primitivista', simulando un regreso a ciertas formas o prácticas sonoras esenciales des-

de las cuales los músicos se ven en la necesidad de explorar un espectro sonoro más amplio. Por otra parte, esto nos lleva a pensar en la transdisciplinabilidad, pues estos objetos sonoros implican una relación con el campo de la escultura y las artes visuales. Coméntenos al respecto de lo planteado.

M.M.: la idea de los 'objetos sonoros' nació hacia la década de los ochenta por varias motivaciones: un cierto cansancio de mi parte por las complejidades del *hi tech* en el proceso creativo y el deseo de simplificar, con el objeto de utilizar una tecnología simple (*low-tech*), fácilmente accesible y que devuelva el momento 'lúdico' al proceso creativo.

En lo sonoro, a través de mi trabajo con música electrónica y concreta descubrí mi interés en las sonoridades no armónicas y las cercanas al ruido. Los instrumentos europeos de orquesta están diseñados para producir espectros armónicos, esto es, basados en la serie de los armónicos. *La musique concrète instrumentale*, fundamentada por Lachenmann, empero, los utiliza como fuente de sonidos inarmónicos y ruidosos, creados a través de técnicas específicas de ejecución. En una palabra: utiliza 'instrumentos' como 'objetos sonoros'. Mi interés fue el de invertir el proceso, el construir 'objetos sonoros' y utilizarlos como 'instrumentos'.

Efectivamente, mis objetos sonoros son deliberadamente simples, en cierta manera arcaicos. Los espectros armónicos, típicos de los instrumentos europeos, son de fácil representación, lo que hace posible una notación tradicional en notas. Los espectros inarmónicos, típicos de un objeto sonoro, no son representables en notas, no permiten una notación convencional, lo cual obliga a imaginar sistemas alternativos de escritura y de

relaciones entre los músicos. Esta situación crea en cierta manera la posibilidad de comenzar desde cero. En algún momento se me ocurrió que estos objetos podrían ser el punto de partida de una tradición a desarrollar: experimentación y búsqueda de metodologías para la creación de esculturas sonoras, creación de ensambles de objetos sonoros, con aplicaciones a las artes visuales, teatro y danza. Claro, esto ya no podré realizarlo, pero sería interesante si la idea cayese en manos de mentes y manos jóvenes que generen una tradición que podría ser muy original, novedosa y ciertamente muy compatible con nuestras realidades culturales.

R.: ¿cómo imagina el futuro de la educación musical en el Ecuador? ¿Cree que habrá un tiempo en el que este campo pueda definirse o valorarse en relación con los universos sonoros locales?

M.M.: entiendo que la estructuración de la educación musical en el país deber ser repensada. En el momento sigue siempre, como anoto arriba, orientada hacia la teoría y práctica de la 'música clásica europea', más aún, limitada hasta principios del siglo XX. Creo que los siguientes temas deben pasar a ser parte integral de la formación de un músico profesional: una actualización constante de información sobre los desarrollos de las músicas en los siglos XX y XXI; una introducción a las ciencias relativas al sonido, como piedra angular del material musical; un acercamiento a las ciencias sociales relativas a prácticas musicales, como piedra angular de comprensión del rol del artista en su entorno; teoría y práctica de músicas tecnificadas en estudios especializados y un estudio amplio de las tradiciones sonoras locales sobre todo

de sus perspectivas como fuente de energía creativa.

La Universidad de las Artes de Guayaquil ha iniciado un modelo progresivo e innovador en la educación superior musical en el Ecuador, pero hasta ahora con una curiosa particularidad: el profesorado en la disciplina de composición no incluye a ningún compositor ecuatoriano. Esto pudiera sugerir que no los hay o que estos no disponen de los sacrosantos títulos (bien sabemos que un título no garantiza calidad ni creativa ni pedagógica) necesarios para ejercer una cátedra universitaria. No es el caso. Quisiera, a manera de ejemplo, mencionar nombres: Juan Campoverde, Rafael Subía, ambos poseedores de los títulos necesarios y de prestigio internacional como compositores. Espero que la situación cambie significativamente en un futuro cercano.

Quisiera además mencionar un aspecto, para mí, de vital importancia: la documentación de la producción de compositores ecuatorianos de la llamada 'música académica'. La realidad temporal de una obra musical hace que su presencia se limite a la duración de su ejecución. El hecho de que se pueda grabarla y ponerla a disposición de una colectividad hace que esa duración trascienda y, por así decir, que se haga permanente. Esa presencia permanente es la que permitirá formar una tradición, un hilo rojo, un antes y después, un flujo cultural. La importancia de ese hilo rojo es visible considerando, por ejemplo, la producción compositiva de L.H. Salgado (1903-1977). Salgado es considerado como uno de los compositores más importantes de la contemporaneidad en Ecuador. Su obra fue hasta hace poco prácticamente desconocida. Acabo de recibir la noticia de la publicación, a 40 años de su muerte, de sus nueve sinfonías,

en grabación de la Orquesta de Cuenca. Recién ahora puede incorporarse ese repertorio al hilo rojo, recién ahora puede dejar de ser un mito y convertirse en realidad cultural. Felicitaciones a los actores de esta iniciativa: Fundación Luis Humberto Salgado y Orquesta de Cuenca (Michael Meissner, director musical, Gabriela Sánchez, administración).

Me parece imprescindible para el desarrollo de nuestra cultura musical la creación de un sistema de documentación de la creación musical de compositores ecuatorianos de música académica en un archivo centralizado, tecnológicamente al día y de fácil acceso por parte de la comunidad. Este archivo haría visible (audible) el hilo rojo que menciono arriba, sería el referente necesario para todo aquel que desee investigar el proceso del desarrollo de la música académica ecuatoriana o para quien busque dedicar su vida a la composición, por ejemplo.

R.: finalmente ¿cómo ve el futuro de la creación musical en la postpandemia y de manera un tanto general el futuro en Latinoamérica?

M.M.: parece que uno de los eventos de mayor importancia para la colectividad de nuestros días ha sido la irrupción del internet en el mundo de las comunicaciones. El internet ha revolucionado ya la difusión de la información y está en proceso de redefinir prácticas sociales y culturales. Y, también las artísticas. Internet comienza a reemplazar a instituciones culturales locales (ministerios, agencias, casas editoriales). El artista tiene ahora la posibilidad de presentar su obra por canales de su elección, muchos de ellos gratuitos. Entiendo que este hecho proporciona al artista un chance único en países como

el nuestro, por ejemplo, en que él ha dependido y sigue dependiendo de instituciones perezosas y sin visión.

Entiendo, además, que el internet está en proceso de crear un nuevo género artístico, llamémosle 'evento virtual', que se acercaría a lo que en alemán se llama 'Gesamtkunstwerk' (obra integral de arte). Este género tiene a su disposición lenguaje, sonido, imagen, video, conectividad, posibilidad de procesos temporales, posibilidad de interacción consigo misma y con la realidad física exterior. Este nuevo género pasará a tener valor substancial en los años por venir y naturalmente será practicable sin límites geográficos y/o culturales.

Siempre pensé que la madurez musical latinoamericana vendría paralela al hecho de que el joven músico no tenga que 'salir al exterior' (Europa, Estados Unidos) para aprender su profesión. Parece que Latinoamérica se está acercando a esta meta. La cantidad y calidad de unidades educativas de alto nivel en el continente se está incrementando. Añádase esto a la posibilidad de un acceso fácil a internet desde cualquier lugar. Estos hechos aseguran la posibilidad de que el músico latinoamericano ya no necesariamente deba ir al 'exterior' para obtener una educación musical actualizada. Lo cual contribuirá, sin duda, a un incremento de cantidad y calidad de producción en el continente, al hacer que el artista estudie, viva, produzca e interactúe en su propio ambiente vital y cultural, sin dependencia de 'metrópolis' exteriores.

Vivimos momentos complejos. La pandemia, las crisis económicas y políticas por las que atraviesa Latinoamérica hacen difícil hacer predicciones. Pero creo que justamente en estos momentos de crisis, Latinoamérica se irá descubriendo a sí misma. El arte será uno de sus métodos claves.

BIOGRAFÍAS

Renzo Filinich Orozco

Doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la Universidad de Valparaíso. Magíster en Artes Mediales por la Universidad de Chile. Artista e investigador en cultura tecnológica y estética. Sus publicaciones más recientes: “Becoming and Individuation on the Encounter between Technical Apparatus and Natural System” (*MC Journal Magazine* 2020), “Qatipana: Procesos de individuación sobre la relación entre arte, máquina y sistemas naturales” (*Digital Hermeneutics* Vol 4, N.º 1, 2020) y “(Trans) Individuación y diversidad en Spinoza y Simondon”, en *Individuación, tecnología y formación — Simondon: en debate*, Universidad de Antioquia, 2020.

Jorge Gregorio García Moncada

Compositor, diseñador de sonido e intérprete. Ph.D. por la Universidad de Birmingham, Reino Unido (2013). Master in Music de la Texas Christian University, Fort Worth, Texas, EE.UU. (2003). Fue profesor asociado del Departamento de Música de la Universidad de Los Andes (Bogotá, Colombia). Enfocado en la investigación / creación y docencia en los campos de la composición por medios electroacústicos, mixtos e instrumentales y la teoría musical. Es fundador y director de BLAST (Teatro de Sonido de Bogotá, Universidad de los Andes), un sistema sonoro inmersivo multicanal de alta definición para la realización de conciertos a gran escala de obras musicales con formatos mixtos y electroacústicos. Es director del Festival Internacional de Música Electroacústica SPECTRA.

Jorge David García

Compositor e investigador especializado en temas de tecnología musical y estudios sonoros. Es doctor en Musicología por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciado en Composición Musical por el Conservatorio de las Rosas. Actualmente

trabaja como docente de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM, en el área de tecnología musical, y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Aurora Lechuga Rodríguez

Es doctora en Pedagogía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigadora en el C3 (Centro de Ciencias de la Complejidad), México. Participa en la RED GUNI, de la Cátedra Unesco “Universidad e Integración Regional”. Es integrante de la Clacso en la temática de “Artes, educación y ciudadanía”. Realiza una investigación sobre universidades de artes a lo largo de América Latina.

Sergio Ruiz Trejo

Artista sonoro, músico y académico. Estudió Ingeniería en Audio y Producción Musical Contemporánea en la Academia de Música Fermatta, donde también realizó estudios de Composición Musical. Máster en Estudios Visuales. Fue profesor de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México en el área de Música. Actualmente pertenece al cuerpo docente de la Universidad ICESI en Colombia, donde también realiza proyectos de Investigación-Creación. Centra su trabajo en el sonido e imagen como identidad desde su dimensión social, política y cultural.

María Emilia Sosa Cacace

Licenciada en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), solista de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías y tesista en la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de dicha Universidad. Es docente de la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América e investigadora del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia IDECREA “Dra. Isabel Aretz” (ambos de la UNTREF), especializándose en la recuperación del

patrimonio cultural a través del estudio y la construcción de instrumentos musicales y máscaras precolombinas, realizando trabajos de investigación en las reservas arqueológicas de diversos museos del continente, así como trabajo de campo en comunidades nativas en Amazonas y Argentina.

John William Montoya

Artista colombiano afincado en Italia. En sus discografías experimenta con la tradición cultural a través de la música. Se ha dedicado a crear un ecosistema sonoro en el que los ritmos se comunican entre ellos, como en la selva. Su último trabajo discográfico *Lux* expone el recorrido de la luz durante el periodo de un día completo, desde que sale el sol hasta que llega la noche.

Paula González Rodríguez

Doctora en Artes Escénicas por la Universidad de Sao Paulo, ha trabajado como actriz, directora, investigadora y docente en el campo de las artes escénicas en Brasil, Chile, Ecuador, España y Francia. Estudia los procesos creativos-investigativos en sus implicancias socioculturales en el marco de los estudios de la experiencia sensible y procesos de formación académica en artes / tecnologías de la inteligencia y artes escénicas.

Rafael Subía Valdez

Compositor e investigador. Máster en Composición e Interpretación Digital y Ph.D por la Universidad de Edimburgo (Escocia, Reino Unido).

Su música ha sido tocada en diferentes festivales en Ecuador, Argentina, México, Alemania, Sudáfrica, Japón, España, Italia, Francia y Escocia por importantes conjuntos e intérpretes. Sus líneas de investigación experimentan con el uso de programas informáticos desarrollados principalmente en *Pure Data*, su interacción en tiempo real con la interpretación de la parte instrumental de piezas sonoras y procesamiento en vivo.

Fredy Vallejos

Músico de origen colombiano, ha realizado estudios de percusión, composición, musicología e informática musical en Colombia, Francia y Suiza. Su preocupación estética, caracterizada por la exploración de un universo sonoro múltiple y heterogéneo, se basa en trabajos de investigación etnomusicológica, formalizados mediante herramientas de CAO (Composición Asistida por Ordenador) y en la relación del sonido con otras formas de arte. Finalista de los concursos de jóvenes solistas de la Orquesta Filarmónica del Valle del Cauca y de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Segundo puesto y premio a los mejores arreglos en el concurso de música tradicional Petronio Álvarez con el cuarteto de percusión del Conservatorio Antonio María Valencia. Como miembro del Petit Ensemble Moderne, ganadores del concurso Tremplin Jeunes Ensembles en Rhone-Alpes 2007-2008. Laureado del Multimedia Prize organizado por la Fundación San Fedele de Milán y del concurso de composición André Jolivet. Residente en la Ciudad Internacional de las Artes de Paris (2013-2014) y becario de la ciudad de Villeurbanne (Francia), de la Fundación Simón Patiño (Suiza), del Instituto Departamental de Bellas Artes (Colombia) y de la Ciudad de Ginebra (Suiza). Ha realizado recitales como solista, compositor, o miembro de diferentes ensambles, en diversos auditorios de Alemania, Argentina, Bélgica, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, Francia, Italia, México, Perú o Suiza. Actualmente es Coordinador de la carrera de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador.



CMMAS.org
Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

CHAPULTEPEC
NATURALEZA Y CULTURA

P Proyecto
PRIORITARIO

EVART

LOS PINOS



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO



ENES
MM
MORELIA
10 años
(2011-2021)

Telefónica
FUNDACIÓN

M movistar



Secretaría
de Cultura
GOBIERNO DE MICHOACÁN



Gobierno
de Michoacán
HONESTIDAD Y TRABAJO