

SÓNEC

ÉCFRASIS



# **((en))clave sonora**

**VOL #1**

*lecturas paralelas*

**Fernando Abbott  
Felipe Cussen  
Ana María Estrada  
Renzo Filinich  
Andrés Rivera  
Mónica Salinero Rates  
Fabián Videla Zavala**

ÉCFRASIS, ediciones  
Santiago, Chile  
info@ecfrasis.com / ecfrasis.com



EDITOR GENERAL

© Sebastián Valenzuela-Valdivia

CONCEPTO, COORDINACIÓN Y GESTIÓN PROYECTO

© Noelia Muñoz Galindo

© Miguel Hernández Aguirre

Primera edición, 2018

AUTORES

© Fernando Abbott

© Felipe Cussen

© Ana María Estrada

© Renzo Filinich

© Andrés Rivera

© Mónica Salinero Rates

© Fabian Videla Zabala

IMÁGENES

© de sus autores

DISEÑO

© ÉCFRASIS, gráficas

Segunda edición, 2022  
Santiago de Chile



Reconocimiento - No Comercial  
Compartir Igual  
(by-nc-sa)

# **((en))clave sonora**

*lecturas paralelas*

Fernando Abbott  
Felipe Cussen  
Ana María Estrada  
Renzo Filinich  
Andrés Rivera  
Mónica Salinero Rates  
Fabián Videla Zavala

# ÍNDICE

<b>Presentación</b>	<b>06</b>
<b>Materia sonora intensa: la disonancias de la disrupción Fabián Videla Zavala &amp; Fernando Abbott D.</b>	<b>09</b>
<b>Texto y sonido: proyectos fallidos Felipe Cussen</b>	<b>17</b>
<b>Voces que resuenan Ana María Estrada Zúñiga</b>	<b>27</b>
<b>Electromecánicas IV Despliegue y activación de un espacio-tiempo barroco Renzo Filinich Orozco &amp; Mónica Salinero Rates</b>	<b>37</b>
<b>Violeta y la etnografía sonora: Una propuesta pedagógica desde las prácticas contemporáneas Andrés Rivera Fernández</b>	<b>45</b>
<b>Biografías</b>	<b>52</b>

# PRESENTACIÓN

SÓNEC, es una Sonoteca digital de Música Experimental y Arte Sonoro fundada en el año 2014 dedicada al archivo, investigación, editorialidad, mediación y difusión de artistas y prácticas situadas en el territorio chileno que abordan el sonido y la experimentación musical como elemento central.

Su proyecto Editorial ((en)) clave sonora, nace en 2018, ante la necesidad de plantear un espacio dentro de la sonoteca que contribuya a generar y activar nuevas discusiones en torno al sonido y los agentes que una u otra manera lo convierten en arte. La iniciativa propone un lugar de trabajo crítico, que analiza las propiedades que el sonido advierte al convertirse en un dispositivo de reflexión de lo político en el medio público.

Sus lineamientos teóricos han sido diseñados desde los distintos puntos de vista que aplican perspectivas y metodologías de campos humanistas tan diversos como la; Sociología, Antropología, Psicología, Filosofía, a fin de

comprender que estas representan conductas e intervenciones hermanadas con la experiencia estética del arte. Al tiempo que se propone explorar las conexiones científicas que hacen transitar al sonido por la tecnología, la ciencia y la educación tomando la obra de arte como objeto de estudio y demostración de teorías.

La convocatoria #1 llamada “lecturas paralelas”, se propuso estudiar cuáles fueron las influencias, trayectorias y producciones encargadas de narrar los sucesos sonoros de Chile, en el puente creativo establecido entre los siglos XX y XXI. Desde esta idea, queremos generar un pensamiento entre épocas, que deje al descubierto hitos y cualidades particulares inscritas en el desarrollo productivo de las generaciones; Observando la contribución que tiene lugar en la labor común para definir el concepto de “comunidad” materializado en nuevas experiencias educativas, laborales y vitales en el territorio.

1



# Materia sonora intensa: la disonancias de la interrupción

Fabián Videla Zavala & Fernando Abbott D.

Este breve texto no pretende concebirse como una unidad de sentido resuelta, muy al contrario, se trata del ejercicio abierto de posicionarse en el encuentro –siempre disonante– entre el pensar y el escuchar. Cabe advertir que no nos interesa aquí realizar una apropiación de los sonidos por parte del pensamiento, es decir, demarcarlos como lugares definibles o dispuestos en una trama de significados. Más bien, nos interesa

incitarla experiencia inversa: desertar de la vieja idea de que –según una racionalidad técnica<sup>1</sup>– el sonido será domesticado por el pensamiento y, en este desvío, posibilitar un sentido en una escucha al margen del orden y la tiranía de la visión.

1. Si damos énfasis a la *racionalidad técnica* las dificultades de precisar un pensamiento estético del sonido o, siguiendo al esteta Nicolás Bourriaud, *pensar la estética después del mp3* resulta problemático en la medida que la obra de arte comienza a definirse como una superficie de almacenamiento e inscripción.

2. Para una aproximación a la teorización en torno a la noción de obra de arte, considérese el canónico texto de Martin Heidegger, *Arte y poesía* (México DF: FCE, 1997), pp. 35-92, y los respectivos comentarios y críticas, especialmente el realizado por Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger, *La política del poema*, (Madrid: Trotta, 2007); como también Jean-Luc Nancy, “De la obra y de las obras”, en *La partición de las artes*, (Valencia: Pre-textos, 2013), pp.71-84.

Si a lo largo del curso de la historia la *obra de arte*<sup>2</sup> ha apuntado a su unidad, a su realización coronada en su forma museal, la *reproductibilidad técnica* del arte contemporáneo ha diluido los márgenes y pliegues de sus formas. El cine, siguiendo la hipótesis de Peter Szendy<sup>3</sup>, habría instalado de manera irreversible la inadecuación entre el sonido y lo visual: ruidos y voces que no se conectan con imágenes o

personajes, y viceversa, eximiendo al arte de tener que producir un sentido unívoco que se situaría en el cruce de ambos registros; por el contrario, el desarrollo de las técnicas audio-visuales ha permitido la posibilidad de experiencias inéditas en el plano sensible, permitiendo el “enrutamiento de los sentidos”<sup>4</sup> en el espaciamiento siempre singular de un sonido liberado de su necesaria referencia a una imagen o idea rectora. En este marco, la proliferación de técnicas como el *data bending*, el que nos permite manipular archivos de audios y convertirlos en imagen –y viceversa–, vienen a señalar el difuso límite que emerge de la experiencia sonora. El *data bending*, en este sentido, interpela a la forma en que el pensamiento mismo se estructura. Si cierto arte ha pretendido entenderse como la traducción y materialización de ciertas ideas que serían inherentes a un principio del mundo (perdido, presente o por-venir)<sup>5</sup>, el sonido, en cambio, bajo ciertas condiciones y distorsiones opera como un vector de (a)significación de la forma que produce, desmarcándola de toda referencia a *idea* alguna y de todo *arché*, entendiéndose la obra de arte como un desvío y un rechazo a toda pretensión de unidad y totalización: antes que una obra clausurada, la práctica artística se encontraría en un permanente *desobramiento*<sup>6</sup> de sí misma. La técnica sonora arrastra al pensamiento a los modos de su diseminación, multiplicándolo dislocándolo.

3. Peter Szendy, *En lo profundo de un oído* (Santiago: Metales pesados, 2010).

4. *Ibidem*, p. 13.

5. En el sentido en que Groys ha caracterizado, por ejemplo, al realismo y la monumentalidad soviética, véase Boris Groys, *Obra de arte total: Stalin* (Valencia: Pre-textos, 2009).

6. Para una aproximación al concepto del *désouevrement*, véase Jean-Luc Nancy, “De la obra y de las obras”, en *La partición de las artes* (Valencia: Pre-textos, 2013), pp.71-84

El vértigo del encuentro entre el pensar y el escuchar es, precisamente, la experiencia de su *afuera*, del quiebre de la mismidad propiciado por lo Otro: una obertura infinita hacia un sentir que vendría a poner en tela de juicio la idea de que la experiencia estética, de un modo u otro, colabora con aquel viejo y seductor

monumento (o cementerio) llamado *cultura*<sup>7</sup>. Al contrario, la *zona*<sup>8</sup> que abre la experiencia sonora corroe los cimientos de un arte que sería patrimonio de *lo humano*. Lo que se desea buscar aquí, por tanto, es el deponer la soberanía del pensamiento sobre la escucha, propiciando la entrada a un libre juego de intensidades y protocolos de experiencia<sup>9</sup>.

Esto implica una variedad de advertencias preliminares. En primer lugar, podemos preguntarnos si acaso la constelación sonora que nos envuelve necesariamente debe definirse en relación a un dominio

7. Respecto a los resabios religiosos y metafísicos de la cultura, véase Maurice Blanchot, “Los grandes reductores”, en *La amistad*, (Madrid: Trotta, 2007), pp.62-72.

8. Referencia, por cierto, a los movimientos de enigma, apariciones y desapariciones que caracterizan la zona de Tarkovsky (*Stalker*, 1979).

9. En toda expresión artística convergen diversos elementos que componen una trama siempre heterogénea de fuerzas sensibles, materialidades e intensidades sin poder dar con ello una visión panorámica que delimite el descontrol sensible propio de las formas de expresión artística. En otras palabras, las manifestaciones artísticas se perciben como singularidades intersticiales en permanente tránsito. Esto ha llevado a pensar en la “particularidad” de cada obra artística no desde un sistema del pensamiento estabilizador, sino asumir la *potencia de deslizamiento* propia de las expresiones artísticas. No se tratará por tanto de cristalizar el significado de una obra, más bien todo parece apuntar a una lógica de multiplicidades de expresión. En ese sentido, el ejercicio de escritura sobre arte no consiste en imponer una unidad de sentido a la obra previa a su experimentación, sino en un dejarse alterar por parte de ésta.

de la subjetividad, o incluso, a un lenguaje soberano que los comprenda. Por el contrario, innumerables veces el arte sonoro nos ha trasladado a pensar la experiencia sonora como un encuentro disipado con respecto a la simbolización que este produce, es decir, donde el sonido conformaría un difuso plano anterior a toda formulación o significación del lenguaje. El escritor irlandés Samuel Beckett, para aproximarse al espesor de significación que rodea al lenguaje, nos proponía horadar agujeros en él para ver y escuchar lo que se mantenía imperceptible detrás suyo. De manera similar, la manipulación estética del sonido por parte del arte sonoro opera en una referencialidad que adquiere consistencia en ese ruido que comienza a *diferir* de nuestra habituada domesticación sensible del mundo. En otras palabras, el sonido desencadenado de su condición de significante: pura materia intensa dispuesta a su experimentación y alterada de su condición de lenguaje.

Esto nos traslada a identificar una segunda observación, que trata acerca de la enigmática opacidad que envuelve los sonidos. El encuentro entre el pensamiento y la escucha, siguiendo al filósofo francés Gilles Deleuze, se sostiene en la capacidad de hacer la radical diferencia entre los sonidos y las propiedades sonoras de las cosas<sup>10</sup>. Es decir, ese particular momento en que el sonido cesa de ser información y comienza a alterar –también, producir– *sentido*. Más aún, podríamos arriesgarnos a afirmar que la autonomía del arte sonoro –y con ello desprenderlo del ámbito codificado de la música– toma su goce en aquella distinción. Usualmente, al enfrentarse receptivamente con una obra de arte sonoro, se tiende a interrogar qué es eso que se escucha, cuál es su contenido o intención, y sin embargo, poco importa la identificación del sonido a sus fuentes de emisión pues, realmente, lo que se escucha no responde a una emanación sino a un *sistema de relaciones sensibles* que, justamente, vienen a reconfigurar las condiciones de lo sensible mismo. Es decir, nos enfrentamos a un *sonido desterritorializado*: pura *materia sonora intensa* en relación siempre con su propia abolición que se escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla. Sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de toda cadena de relaciones todavía demasiado significantes.

Según lo anterior podríamos identificar una primera *función política* del arte sonoro. Siguiendo a Jacques Rancière, el arte sonoro operaría en el nivel de la jerarquía del orden sensible, subvirtiendo *lo que se percibe* y las condiciones acerca de cómo se percibe lo que es percibido. El arte inaugura un espacio propio o, más aún, el arte se posiciona como una exterioridad respecto al discurso moderno

10. Gilles Deleuze, “Vigésimo sexta serie”, en *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, (Barcelona: Paidós, 1989), p.204

que lo entendería como una expresión (entre otras) de un Espíritu y un Progreso. La disonancia de la materia sonora intensa pone en suspenso al arte del Hombre, del orden (ya sea terreno o celeste, originario o por ganar), ella vuelca a toda *identidad* hacia su imposibilidad: en la experiencia sonora el ego mismo se *desterritorializa*, se encuentra atravesado por un *devenir* que lo sustrae de su dominio. El arte sonoro se vuelve indefectiblemente político, en la medida en que trastorna la forma clásica del ser de la política: la representación, el conflicto, el acuerdo.

En el tiempo en que vivimos se presenta el horizonte de sentido de cada una de las épocas de la historia, con sus inocencias y sus incongruencias, frente a un pensamiento crítico que lo analizaría desde una distancia sin nostalgia, un pensamiento que recorrería los límites de la paulatina decadencia de Occidente, de la Metafísica, un pensamiento que expone como falso lo otrora verdadero, desplazando lo que alguna vez fue entendido como *principio* (arché), este pensamiento de carácter destructor –que denominamos *deconstrucción*– viene a ejercer en el plano teórico y filosófico lo que el arte sonoro habría ya trabajado en su propio registro: a saber, la impugnación de todo esquema de referencia de una obra (la obra de arte o la obra de la política) a una idea o Totalidad<sup>11</sup>, y la liberación, en cambio, de un espacio de experimentación en donde lo fundamental se halla en el encuentro, lo azaroso, el juego de distancias,

11. Respecto al concepto de la Totalidad, entendido como el afán de síntesis y reducción característico de la Metafísica occidental, el cual imposibilita un encuentro con lo Otro, véase Levinas, Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito*, (Salamanca: Sígueme, 2016); como también Emmanuel Levinas, *Ética e Infinito* (Madrid: Machado, 2015), pp. 63-70.

fuerzas y posibilidades que instala la inadecuación y la disonancia, es decir, la *diferencia*. El entendimiento de los seres, las obras y la experimentación de ellas, considerándolas en una finitud que no se adscribe a constelación cerrada de sentido

alguna. En otras palabras, tanto el pensamiento de la deconstrucción, como la intensidad de la materia sonora disponen a la singularidad (del hombre, de sus obras, del arte) en el plano de una an-arquía del ser<sup>12</sup>, emergiendo así el pensamiento y el arte escindidos de todo marco teológico o humanista y, en ese sentido, apareciendo como potencias disruptivas cuyo espesor aún está por escuchar.

12. Véase Reiner Schürmann, *El principio de anarquía. Heidegger y la cuestión del actuar* (Madrid: Arena, 2017).



“Tensión” de la serie *Arquitectura de la vida dispersa*, Oleo sobre tela 30 x 40cm  
Nicolás Sartori, Valparaíso (2013)  
Fuente: [www.nicolassartori.cl](http://www.nicolassartori.cl)

2



# Texto y sonido: proyectos fallidos<sup>1</sup>

Felipe Cussen

En los últimos años he participado en una investigación sobre “poéticas negativas”, entendidas como las estrategias y procedimientos literarios y visuales que pretenden referir e incluso materializar la nada: novelas sin trama, libros con páginas en blanco, exposiciones vacías, borraduras de distinto tipo, etc. También hemos estudiado obras que, a partir de su sinsentido o inutilidad, intentan provocar el efecto de la nada, así como aquellas que no alcanzaron a ser difundidas o que fueron abandonadas por sus autores. Por ese motivo, he querido también comentar algunos de mis propios proyectos fallidos en el ámbito de la poesía sonora. En este caso no se ha tratado, por cierto, de problemas externos que hubieran impedido su realización (falta

de medios o problemas técnicos), sino problemas intrínsecos a su concepción.

Me interesa hacerlo porque tengo la impresión de que, en general, en la poesía experimental, abierta a la combinación de distintos medios y tecnologías, el discurso de los artistas y teóricos tienden a un tono

1. Este ensayo está basado en la ponencia “Texto y sonido: proyectos fallidos”, presentada en el Tercer Coloquio Pensar/Crear/Investigar en músicas y tecnologías. ¿Qué objeto es el objeto sonoro?, en la Facultad de Psicología, Universidad Diego Portales, el 18 de abril de 2018. Forma parte del Proyecto Fondecyt Regular #1161021, del cual soy investigador responsable.

celebratorio y muchas veces acrítico de los procesos creativos. En la música electrónica, en tanto, abundan las presentaciones del tipo Ted Talks, con historias de problemas que siempre se resuelven con éxito, gracias al talento de artistas que se asemejan más a un inventor de Silicon Valley. En la poesía más convencional, en cambio, prolifera una imagen opuesta, la del poeta maldito, para quien los fracasos y la incomprensión sólo refuerzan su aura de genialidad. Ninguno de estos modelos me interesan, pues creo que es necesario tomarse en serio aquellos planes que no alcanzamos a terminar, o que cuando los llevamos a cabo no funcionan como esperábamos. No se trata de glorificar los errores, ni menos de masoquismo, pero estas experiencias sí me han permitido, al menos, descubrir algunos límites de las ideas y soportes que utilizo.

Como ya señalé, estos trabajos pueden enmarcarse dentro de lo que habitualmente se conoce como poesía sonora. Esta denominación suele referir a cualquier tipo de poesía en la cual el sonido ocupa un lugar predominante. Esto se puede lograr, por ejemplo, con un uso excesivo de las aliteraciones u otro tipo de repeticiones fonéticas, o el abandono del contenido semántico de las palabras, a través de onomatopeyas o glosolalia, muy frecuente en las vanguardias. A mediados del siglo XX se incorpora la cinta como soporte, que permite grabar la voz y otros sonidos, editar y sumar efectos. Posteriormente se produce un cruce entre quienes se acercan a estos experimentos desde la poesía y quienes provienen de la composición musical, y se utiliza un concepto más abierto: “text-sound”, que permite concebir este campo de interacción con más soltura y en relación con prácticas paralelas como la *performance* y el arte sonoro. Con la inclusión de las

tecnologías digitales, las capacidades para manipular la voz se han diversificado aún más, y se han utilizado de manera recurrente en registros y presentaciones en vivo. Además, no sólo se usa la voz del propio artista, sino también *samples* de otros, o sonidos vocales sintetizados por un computador. En muchas ocasiones, el carácter “poético” o incluso “textual” se ve drásticamente reducido, pues es imposible distinguir algún mensaje o incluso, si es que lo que estamos escuchando es una voz.

Mis inicios en la poesía sonora correspondieron a una mezcla de intereses: la escritura de poesía en formato convencional, mis estudios musicales previos, y las ganas de experimentar con el computador. Pronto comencé a utilizar el *software Ableton Live*, muy frecuente entre productores de música electrónica. En algunos casos *sampleaba* grabaciones de poemas o también pequeños pedazos de mi voz, y en otros manipulaba textos que iba leyendo en vivo. Los espacios en que comencé a circular fueron muy variados: no sólo en recitales con escritores, sino también en galerías de arte y museos o encuentros de improvisación o música experimental. A medida que profundizaba mi práctica, y que colaboraba con otros artistas de intereses muy diversos, cada vez me parecía menos relevante la distinción entre poesía y música. Es más, creo que sigo refiriéndome a la categoría de “poesía sonora” y no “música” a secas, únicamente como justificación de mi manejo técnico más pobre, para ponerme a la defensiva frente a auditores especializados. De todos modos, a veces sí considero que se puede tener sentido volver a esta categoría, o a aquella más general de “texto y sonido” en la medida en que esté proponiendo una tensión intensa entre ambas dimensiones.

Los dos proyectos fallidos que comentaré corresponden justamente a ese interés. En varias ocasiones mi modo de trabajo correspondía a la presentación de un texto comprensible que fragmentaba hasta su disolución. Este proceso solía ser gradual, lo que permitía que el auditor pudiera advertir las variaciones que iba realizando. A mediados de 2013 quise probar una nueva idea, a partir de *samples* de voces de políticos. Pero después recordé el frecuente discurso de Pinochet en la década de los ochenta contra “los señores políticos”, y encontré esta cita en su libro *Política, politiquería y demagogia* (1983): “los militares estamos acostumbrados a un lenguaje directo y, en cierto modo, lacónico. Se dice lo que se tiene que decir con el menor número posible de palabras. Nada se insinúa. Las frases son la expresión directa de lo que pensamos. Y en ese estilo está absolutamente de más todo adorno retórico”. A partir de ahí escribí un breve texto que pudiera hacer gala de dicho lenguaje:

### Mi discurso

Éste es mi discurso.  
Quiero ser directo.  
Quiero ser preciso.  
Quiero ser enfático.  
Quiero ser muy enfático.  
No quiero crear confusión.  
No quiero caer en ambigüedades.  
No quiero equivocarme.  
Quiero decir esto.  
Esto es lo que quiero decir.  
Esto es exactamente  
lo que quiero decir.

Me propuse, a continuación, que el sonido hiciera exactamente lo opuesto al texto. Primero grabé mi lectura, tomé ese *sample* y lo partí en varios pedazos, utilizando la función *Slice into Midi*, que asigna una nota *Midi* a cada uno de esos trozos. Posteriormente utilicé un dispositivo (i2M musicport) que, al igual que algunos *plugins*, sirve para traspasar en tiempo real la amplitud y el *pitch* de una señal a mensajes *Midi*. Su uso más frecuente es la transposición de un instrumento, una guitarra por ejemplo, a un sintetizador. Pero en este caso buscaba algo distinto, y agregué un efecto *Random* para que los *samples* fueran disparados aleatoriamente. Como resultado, yo podía leer primero el texto original y luego, al activar el dispositivo, se escuchaba un chorro de sonidos de mi propia voz con fragmentos en desorden del mismo texto. El segundo ejercicio era más ambicioso: quería que mi voz operara como una borradora. Siempre me ha interesado probar qué ocurre cuando se traspasan procedimientos propios de un medio a otro, y aquí quise ver cómo podría traducirlo a sonido. Obviamente, para que pudiera percibirse, primero necesitaba contar con una superficie “escrita” sobre la que pudiera percibirse la borradora. Para ello, grabé varias veces el texto, superponiendo distintas capas en un *Looper*, con *Delay* y *Reverb*, para que se formara una capa constante. Sobre ella, entonces, leía nuevamente el texto, pero esa voz no se sumaba a la mezcla, sino que operaba negativamente: utilicé un *Envelope Follower*, que analizaba las variaciones de volumen, y lo asigné a un filtro. De ese modo, cada vez que hablara, mi voz quitaría los agudos de esa capa y dejaría sólo un murmullo, y cuando dejara de hablar, retomarí su sonido anterior. Todo esto, que al menos a mí me resultaba muy interesante en términos conceptuales, tuvo un resultado muy pobre las dos veces que lo presenté en vivo, porque para los espectadores

resultaba difícil notar cómo mi voz frente al micrófono activaba estos procesos, y claramente eso resultaba fundamental para comprender el tipo de tensión entre texto y sonido que buscaba provocar.

No dejé, sin embargo, de fantasear con la posibilidad de desarrollar esta acción negativa de la voz, y probé otra versión. En este caso, dejé de lado el componente semántico, y ocupé gritos. Primero pensé en grabarlos yo mismo, o pedirle a otras personas. Finalmente me limité a ocupar *samples* de gritos que encontré en internet. Mi plan, nuevamente, fue sumarlos y *loopearlos* como una sola masa de sonido, y sobre ellos lanzar individualmente cada uno de los gritos, para que actuaran negativamente sobre los demás. El resultado sería una especie de silueta de cada uno de los gritos. Al igual que la vez anterior, asigné el volumen de cada grito a un filtro, pero además asigné un *Note Tracker* que tomará la altura de ese grito particular y modificará la altura del conjunto en general. En este caso, la respuesta no era inversa, sino paralela, es decir, si el grito era agudo, subía la altura de la capa sonora, y viceversa. Consideré que de esa manera, se podría perfilar mejor cada grito. Pero el resultado, una vez más, no fue el que esperaba, porque es muy difícil percibir todo esto sin una larga explicación previa. He seguido pensando en otras opciones: quizás podría colocar juntos el *sample* del grito y su correspondiente borradura, y también he imaginado una instalación en la que cada uno de los asistentes aportará su propio grito, y luego yo le podría enviar a cada uno el resultado de su acción sobre los gritos de los demás participantes. Pero por ahora este proyecto ha quedado en suspenso.

Hasta ahora, pues, no he podido concluir ninguna obra, pero ha sido valioso darme cuenta de algunos problemas que no había vislumbrado con claridad, y que a veces olvidaba cuando me dejaba llevar por el entusiasmo de lo que esperaba obtener como “poema sonoro”. Por una parte, me parece que la transición y fusión entre el plano de las palabras y los ruidos es menos fluida de lo que suponía, pues pareciera que en cada espectador existe una especie de interruptor interno que determina el paso irreversible de un estado a otro. Al menos eso ocurrió en el caso de “Mi discurso”, en el que no conseguí que se activara la contradicción simultánea entre el contenido semántico del texto y su sonido. Por eso, también, para una *performance* de este tipo es esencial que se pueda identificar con claridad la fuente y las manipulaciones que se están realizando. Finalmente, en cualquier propuesta que dependa tanto de un componente conceptual, es un desafío poder compartir el procedimiento y las reflexiones que lo anteceden sin caer, al mismo tiempo, en un exceso de explicaciones que demoren o enreden la experiencia que se busca producir. Es más, ahora mismo que termino de escribir me doy cuenta que es muy probable que a través de estas notas tampoco haya conseguido hacerme entender, ya que ni siquiera he incluido imágenes ni audios que permitirían reconstruir algo de los ejemplos que he comentado. Quizás todo esto no sea más que una elucubración irrelevante. Quizás podría intentar todo de nuevo. Pero preferiría no hacerlo.



Concierto Cussen & Luna (2017)  
Fotografía: Camila Valdés





Concierto Cussen & Luna (2017)  
Fotografía: Camila Valdés

3

# Voces que resuenan

## Ana María Estrada Zúñiga

“Lo personal es político.”<sup>1</sup>

He decidido escribir este texto como un relato y sin citas teóricas (a excepción del epígrafe), como una manera de denotar que las inquietudes aquí manifestadas —y que constituyen mi actual problemática de trabajo (la voz femenina)— surgieron desde la propia experiencia y que, desde allí, brotó mi actual investigación de carácter autoetnográfica. Si bien hasta ahora la teoría me ha aportado valiosísimas ideas, ha sido la propia experiencia personal, individual y colectiva, la que como artista sonora y como mujer migrante, me ha permitido iniciar un camino de investigación, que entiende la voz femenina como parte de un cuerpo y de una colectividad, que hace resonancia con los planteamientos del movimiento feminista en la actualidad.

Desde el primer día que viví en Barcelona, la voz, mi voz, fue un tema.

1. Esta frase fue acuñada por el naciente movimiento feminista llamado *Women's Liberation Movement*, y comenzó a ser utilizada como eslogan desde 1965. Obtuvo mayor notoriedad a partir del artículo *The Personal is Political*, escrito por la feminista radical Carol Hanish en 1969.

Recuerdo que, en los primeros días que llevaba en esta ciudad, ingresé a una panadería a preguntar el precio de un pan integral, pero como me quedé mirando

el aparador, la dependienta me saludó y preguntó con voz fuerte y clara: *Hola guapa, ¿qué quieres?*, me sentí completamente perturbada por su tono fuerte y enérgico, que en ese momento interpreté casi como un enojo, creí que la mujer se había molestado porque yo me tardaba frente a la vitrina que exhibía los panes en cuestión y que me estaba apurando. Me parecía contradictorio que me tratara de guapa (como en buena onda) y al mismo tiempo tuviese una manera ruda – según mi juicio de ese momento– de dirigirse hacia mí. No sé decir exactamente lo que hice, pero sí que mi sensación fue de querer salir del sitio y que durante un período no menor, me conflictuaba enfrentarme a esa situación.

Me llevó tiempo acostumbrarme a ese *guapa* que abundaba por todos lados y que era enunciado con tanta vehemencia por hombres y mujeres como si fuese la cosa más normal del mundo. Sin embargo, más allá de dicho calificativo, lo que constataba era que ya no estaba en mi país y que las mujeres que habitaban este nuevo territorio –aunque se dirigieran a mí en castellano–, sonaban distinto.

Debo reconocer, que entonces sentí que mi voz era pequeña y apenas me escuchaban, pues venía de un sitio en donde nuestro tono, al menos el de nosotras las mujeres, solía tener un volumen más bajito y poco apelativo. Generalizo por supuesto, tengo amigas chilenas que siempre han hablado fuerte y yo misma lo hice en muchas circunstancias cuando vivía en Chile. Sin embargo, ante la comparación con mi nueva localidad, la diferencia de volúmenes y energía se me hacía evidente. Además, en cualquier comercio atendido por una chilena, el tono sería mucho más

servicial y amable, o al menos eso creí durante un buen tiempo, paradójicamente, un par de años más tarde, fui cuestionada en mi trabajo porque mi tono de voz era duro y fuerte –o así lo percibía la mujer que me lo dijo, que por cierto no era española– y yo por más que me comparaba con las catalanas que atienden las librerías a las que había entrado, me consideraba mucho más amable y atenta –al estilo chileno–, pues con el tiempo comprendí que existen distintas formas de ser amable, y que la que yo había aprendido como mujer chilena sonaba diferente en este nuevo contexto. A partir de aquí pude constatar también que nos hemos formado distintos estereotipos en torno a la voz y que mi primera –y prejuiciosa– impresión de la voz de las mujeres nativas de donde vivía ahora, estaba condicionada por mi propio contexto y cultura.

Mirando hacia atrás, pienso que desde entonces ya surgía una inquietud, que no fue sino hasta el segundo año de mi vida en Catalunya, que se radicalizó en una práctica que proponía utilizar la propia voz como recurso artístico. Ahora bien, no sería honesto sostener que en mi vida he sido una mujer sumisa y que siento miedo de hablar y decir lo que pienso, sin embargo, los contextos en que una voz se expresa son tantos como diversos, y poco a poco me fui dando cuenta de las muchas veces que me he enfrentado a mi voz, en vez de dejarla fluir genuinamente. Es probable que esto le pueda ocurrir tanto a un hombre como a una mujer de cualquier país, no obstante, con el tiempo comprendí que era importante hacer un ejercicio de reflexión vinculada al género femenino y que considerara mi lugar de procedencia, ya que en estos tres años que llevo viviendo en Barcelona, la experiencia que he desarrollado en diversas actividades colectivas; reuniones, talleres, conversaciones, acciones

de arte, entre otras, me permitió constatar que esta disonancia con la propia voz le ocurría también a otras mujeres migrantes. Personalmente, esta situación se radicalizó al venir a vivir a un contexto social y cultural diferente al de mi lugar de procedencia.

En el 2017, un pequeño y variado grupo de mujeres mayoritariamente chilenas, comenzamos a reunirnos de manera más o menos periódica para compartir nuestras experiencias y puntos de vista respecto al machismo al que hacíamos frente diariamente, como una manera concreta y colectiva de tomar conciencia de hasta qué punto habíamos sido aleccionadas por el heteropatriarcado. Me arriesgo a decir que esta experiencia fue importante para todas las mujeres que participamos de ella, pero no porque fuese un espacio de desahogo para dar curso a historias que literalmente teníamos atoradas en la garganta, sino porque habíamos sido capaces de generar una instancia de encuentro autoconvocada, en donde ninguna voz valía más que otra, pudiendo reconocernos en las experiencias y sentires que las demás comentaban. Desde aquí surgió una acción que se efectuó en el contexto de la marcha por el Día de la Mujer (8 de marzo), en donde Daniela, Violeta, Esperanza, Carolina, Alex, Lesly y yo, elaboramos un cántico propio para asistir a la manifestación. Fue así, que usando la frase *Lo personal es político cuando...*, a modo de pregunta colectiva, cada quien iba dando una respuesta individual, según lo que a cada una le preocupaba, lo que cada una había vivido o estaba viviendo y en la práctica de estos encuentros, comprendimos que no eran situaciones aisladas y que tan sólo nos aquejan en nuestro fuero interno. Algunas de las frases de respuesta fueron: *...Tengo miedo caminando sola por la noche/ ...Me tildan de feminazi por*

*defender mis derechos/ ...En mi país no puedo abortar/  
...Ella no puede trabajar porque no tiene papeles/ ...Me  
pagan menos que a un hombre por el mismo trabajo/ ...  
Nos juzgamos entre mujeres/ ...No puedo usar falda porque  
se me ven las piernas/ ...Me miro al espejo y no me gusta lo  
que veo.*

En otra ocasión, Alex, Lesly y yo, nos dirigimos a la playa de la Barceloneta, donde llevamos a cabo una serie de sencillas acciones que se encontraban descritas en unas partituras que había elaborado para la ocasión y que nos invitaban a activar nuestra voz de manera individual, promoviendo una escucha reflexiva. Tras esta experiencia compartimos un picnic en el cual comentamos lo que nos había acontecido en la realización de cada partitura. Las partituras proponían acciones como: decir el propio nombre, murmurar las vocales, repetir las palabras yo y tú, y gritar palabras desagradables para enterrarlas en la arena. También se puntualizó la posición y la ubicación general dentro de la playa en que debían realizarse: sentada, caminando, a la orilla de la playa, en la arena, etcétera. Un tema que concitó nuestro interés, fue el grado de identidad que teníamos –o no– con nuestros nombres, pero no tan sólo como palabra, sino en la manera en que esta era dicha y por tanto la forma en que sonaba. Casi todas coincidimos en que el nombre y la manera en que nos nombraban en Barcelona era muy distinta al modo en que lo hacía la gente en Chile. Del mismo modo, nos percatamos de lo extraño que podía ser nombrarse a sí misma y escucharse enunciar el propio nombre.

Ya en el 2018, en una sesión de mi taller, las participantes estaban con los ojos vendados, cada una debía hacer sonar y sostener una vocal en una cantidad

de tiempo no determinada y de manera individual. El ejercicio consistía en que mientras se emitiera el sonido de la vocal, se buscara una sonoridad con la que se sintiesen identificadas. Desde la a hasta la u, todas las vocales pasaron por las voces de cada integrante del grupo y el resto debía escuchar para después comentar. Por supuesto, ninguna voz sonó igual a la otra. Posteriormente, con este mismo grupo –y siempre con los ojos vendados– hicimos una improvisación sonora con la voz, tomando como base el ejercicio anterior. En este ejercicio cada quién emitía una sonoridad que la representara, pero esta vez de manera simultánea. Lo que buscábamos aquí era establecer una comunicación sonora, donde se intentara identificar y dar valor a esa otra voz –distinta a la mía–, a la vez que se emitía una voz que se sintiera como propia. Una improvisación sonora colectiva tiene sentido y valor, en la medida en que al mismo tiempo que emites sonido, escuchas y dialogas con la sonoridad de la otra.

A raíz de las diversas experiencias –individuales y colectivas– que he vivenciado, sumado a las lecturas de autoras feministas como Judith Butler, Marcela Lagarde y Adriana Cavarero, me ha surgido la interrogante respecto a si la voz responde o no a una idea de identidad y si debe hacerlo. En este sentido, fue importante advertir que la idea que una se hace de sí misma siempre está vinculada a una alteridad, pero ya no sólo en el sentido negativo de un poder exterior heteronormativo, en donde las otras personas determinen “quién soy” como respuesta a un “deber ser”, sino por el contrario, como una manera de encontrar una correspondencia y una resonancia en la(s) otra(s). Es por eso que mi investigación no se trata sólo sobre esa voz que suena, sino también sobre una



voz que es escuchada.

Dentro de las cosas que he aprendido en mi devenir feminista –y lo que constituye mi planteamiento actual como artista sonora–, es que necesitamos crear espacios e instancias de sororidad, donde nuestra voz pueda expresarse libremente, con la certeza de que hay otra(s) que recibe(n) esa voz y con quién(es) literalmente podamos resonar.



Acción Colaborativa “Reflexiones Vocales a la orilla de una playa” (2017)  
Acciones en el marco del Trabajo Final de Máster en Arte Sonoro, UB,  
Playa de San Sebastián, Barcelona  
Fotografía: Albert Bataller



Concierto performático “Je suis une Femme?” (2020) Museo de Arte Contemporáneo, Santiago  
Fotografía: Alexis Díaz



Taller "Más Que Mi Voz" (2019) Museo de Arte Contemporáneo, Santiago  
Fotografía: Mónica Bate, Anilla MAC

4

# Electromecánicas IV

## Despliegue y activación de un espacio-tiempo barroco

Renzo Filinich Orozco & Mónica Salinero Rates

En el presente texto se toma como referencia el pensamiento de Bolívar Echeverría en torno al barroco hispanoamericano y se descubre una cercanía muy grande con la idea de *performance* generada con *Electromecánicas IV* del músico Raúl Díaz. Según los planteamientos de forma y creación del músico, ocupar aparatos en desuso buscaría reconstruir lo aniquilado, la relación entre inmanencia y trascendencia que el músico refiere como “inercias propias de su ser” en conjunto con los medios técnicos ocupados. En este intento, *Electromecánicas IV* reconstruye los restos de la técnica moderna occidental obsoleta —por y para el propio mundo occidental—, lo que resulta algo absolutamente nuevo y que se resiste a la lógica instrumental impuesta a la racionalidad dominante. Es en esta resistencia, que la obra de Díaz escapa 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 un continuo que actualiza la crítica de la resistencia del mundo latinoamericano al progreso sin sentido y a la racionalidad instrumental.

La obra gestada en tiempo real, *Electromecánicas IV* (2018), transcurre a través del despliegue de diez pequeños motores asociados a objetos de distintas materialidades, como plumavit, madera, latas, aluminio, vidrio, etc.; es así, que el músico y compositor Raúl Díaz, que cuenta con estudios formales en música y que ha estado inserto en el mundo de la experimentación e improvisación desde el año 1996, reconstruye a través de activaciones y manipulaciones frente a sus objetos sonoros, de este modo, el despliegue y apertura del espacio y el tiempo se realiza por medio de la posesión de los mismos, anclados al motor, con una enmarañada red de objetivos, que maneja el espacio como un papel que se desdobra aumentando la superficie en cada activación de los objetos de la red, y que abre su temporalidad con la *performance* corporal. Esta puesta en escena va ligada a dispositivos que en su conjunto forman un todo generador de sonidos dentro del que el intérprete se desplaza para ir activando sus distintos nodos. Todo el desarrollo de *Electromecánicas IV* toma la forma de un ritual que conecta los espacio-tiempo que se abren con la activación corporal, incorporando al denominado *público*, en un acto que los atraviesa y los requiere, dejando de ser meros espectadores, para pasar a ser parte de la obra en tanto objetos —en su posición y corporalidad— y sujetos —en su capacidad de actualizar el sentido la acción—. De este modo planteamos que más que una coincidencia resultante del destino, la obra y el trabajo de Raúl Díaz encuentran un terreno de fértil lectura en lo sostenido, ya hace bastante tiempo, por Bolívar Echeverría sobre él “vivir bien” de las culturas originarias<sup>1</sup>, y los actos performáticos rituales que manifiestan la resistencia a las imposiciones de la dominación de la racionalidad occidental moderna (lo que se encuentra

1. Bolívar Echeverría, Antología. Crítica a la modernidad capitalista (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2013), pp. 15.

en la base de la conceptualización de la *modernidad barroca*); puesto que sin duda estas ideas están implícitas en el trabajo realizado con esta producción sonora.

Díaz; trata de explicar que uno de los principios básicos es “echar a andar” dispositivos autónomos dentro de su puesta en escena con *Electromecánicas*, ya que de esta manera la acción se transforma en una mezcla del control humano y la autonomía desde la activación del dispositivo. Esta acción consiste en la manipulación de los dispositivos, siendo accionados al mismo tiempo por el operador, como un mago, un ser sobrenatural que les da el soplo de la vida, y que dispone de cada elemento sonoro-espacial haciéndolos interactuar improvisadamente. La disposición de los objetos en el suelo y el movimiento del “mago” que pone en movimiento la vida de un todo maquínico, y que incluye al público presente, sin distinción entre la creación de la obra y de la recepción de la misma, refuerzan la idea del desdoblamiento y ampliación del espacio de ella. Un rasgo notorio de esta acción es cuando la obra termina con Díaz actuando como chamán, desplazándose entre un público como si se tratara de miembros de su comunidad, con un ventilador a pilas de origen chino, una experiencia sinestésica en la interacción sensorial del “oír” y del “ver”, alejándose de la disección que realizan las obras que disponen de mesas u otro tipos de apoyos, en las que lo primero que se hace presente es la separación del espacio, y el nombramiento de aquello que está dentro y fuera de la obra, incluyendo la separación entre público y artista.

Si el concepto más importante desarrollado por Bolívar Echeverría es la *modernidad barroca*, definida como la capacidad que tienen los latinoamericanos

de “inventarse una vida dentro de la muerte”, es claro que en parte se debe a que expone la fuerza de la capacidad constructora vinculada a una concepción del mundo en la cual no se lo concibe como un arsenal de materias primas desde una temporalidad inmediatesta 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. Es por ello que resalta el hecho de que la obra de Díaz puede concebirse como una performatividad de la *modernidad barroca* de Bolívar Echeverría, una expresión de la que los sistemas tradicionales de organización están basados en la “escasez” y limitación de su realidad, opuestamente a la modernidad capitalista que genera la ilusión de un consumo ilimitado y una comodidad universal. Es por eso tan difícil y contradictorio buscar alternativas cautivadoras contra este sistema y las ilusiones que ofrece. Bolívar Echeverría puntualiza que es en esta realidad pluridimensional de las formas de organización no europeas o de los espacios que no se subordinan a la lógica racional de la modernidad occidental, donde se articulan “arte, fiesta y ritual” como expresión de “la reproducción del mundo de la vida”<sup>2</sup>. Esto apunta a la gran importancia que posee el marco ritual para el hecho musical, y nos ayuda precisamente a entender mejor que lo que habitualmente designamos por “música” va mucho más allá de ser una simple manifestación sonora: es algo que exige sus componentes ritualizantes y sus bien estipuladas referencias simbólicas.

La racionalidad moderna se centra en el mundo material y su posibilidad de ser manejado a través de las técnicas, su

2. Bolívar Echeverría. “El juego, la fiesta y el arte”. (Exposición en la FLACSO, Quito, Febrero de 2001), pp. 7.



medición 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.

Así mismo, en este espacio ampliado y sin fronteras el suelo tiene un segundo significado y rol fundamental, y que dice relación con la vida y la muerte, con lo que está arriba y abajo de esa tierra (con él estar conectados en el tiempo presente), porque en él 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* en la obra opera entonces, como una segunda naturaleza, ya que incorpora 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.

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).



*Ura* (Raúl Díaz) II Encuentro de sonido y experimentación musical (2018)  
Realizado por Sónec, Sonoteca de Música Experimental y Arte sonoro  
Matucana 100, Santiago, Chile

5

# **Violeta y la etnografía sonora: Una propuesta pedagógica desde las prácticas contemporáneas**

**Andrés Rivera Fernández**

En 2015 fui contactado por el Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura del Consejo de la Cultura (actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) para participar en la elaboración de un Cuaderno Pedagógico sobre la figura de Violeta Parra, que sería lanzado en 2017 durante la conmemoración del centenario de su nacimiento. Tejedora, ceramista, pintora, poetisa y destacada folclorista chilena, Violeta fue también un modelo de disidencia y alteridad, como mujer y figura política. Sin educación formal en música ni en investigación, realiza grandes y pioneros aportes etnomusicológicos y antropológicos sobre las tradiciones del Chile profundo y periférico –desconocidas hasta ese entonces en las grandes urbes–, como también, por medio de sus aportes provenientes de su propia experimentación artística.

Como músicoacadémico/electroacústico/experimental con un interés en la música como fenómeno identitario y el cruce entre las tradiciones locales, la escucha y la

experimentación sonora, la figura de Violeta me parecía muy interesante para abrir un espacio para la integración de estos mundos en el aula, la cual suele estar dominada por concepciones teóricas, técnicas y estéticas eurocéntricas que se traducen en una clase de música enfocada en tocar instrumentos e interpretar canciones de autores, en donde la exploración sonora, la creación y la investigación suelen estar ausentes.

La pregunta que surgió inmediatamente fue: ¿Desde qué marco o enfoque podríamos posicionarnos para sustentar una mirada exploratoria de Violeta en el aula?. La respuesta vino a través del análisis de sus propias canciones, específicamente por medio de la letra –de la que es probablemente la canción más icónica de la autora– “Gracias a la Vida”<sup>1</sup>. En ella, Violeta agradece a sus sentidos –“me dio dos luceros” (la vista), “me dio dos oídos” (la escucha)– con los cuáles ella percibe el mundo, su entorno visual y sonoro para luego poder procesarlos y devolverlos en creación. La segunda estrofa, referente a la escucha resultó particularmente interesante<sup>2</sup>.

Si observamos con atención, ¡Violeta nombra todas las categorías que Bernie Krause define en la noción de paisaje sonoro de Murray Schaffer<sup>3</sup>! Al mismo tiempo nos permite adentrarnos en el terreno de la fonografía mediante la relación que establece entre el oído y el acto de grabar, el cuál no era irrelevante para Violeta<sup>4</sup>.

La cuarta estrofa de la canción hace referencia a “la marcha de sus pies cansados”

1. Consejo Nacional de Cultura y las Artes, Cuaderno Pedagógico Violeta Parra 100 Años. (Santiago, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2017) P-.91. <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-violeta-parra/>

2. Violeta Parra, Álbum *Las últimas composiciones*, (La Paz, 1966), primera estrofa:

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado el oído que en todo su ancho  
Graba noche y día, grillos y canarios  
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos  
Y la voz tan tierna de mi bien amado.

3. Bernie Krause, *The great Animal Orchestra, Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, (California Black Bay, 1960), el texto repasa en los conceptos; Antropofonías sonidos producidos por el humano y sus creaciones. Geofonías, sonidos producidos por los fenómenos de la naturaleza y Biofonías, sonidos producidos por los animales no humanos.

4. Se sugiere consultar el óleo sobre tela “El pájaro y la grabadora” realizada en la segunda mitad del siglo XX, donde Violeta figura en un paisaje con casas, un pájaro y un perro que está operando una grabadora portátil de la época.

con los cuales pudo recorrer los distintos paisajes y lugares de Chile, y en la sexta distingue cuáles son los materiales que componen su canto, la “dicha” y el “quebranto”, recordando además que el canto de nosotros, del pueblo chileno, es su mismo canto. Estas dos estrofas pueden ser interpretadas como un reconocimiento de Violeta hacia el elemento geocultural y psico-social/emocional del canto y del arte popular en general. Ante este descubrimiento, la disciplina de la etnografía sonora parecía ser un marco pertinente para incorporar la dimensión investigativa en el aula musical.

Para Cambrón<sup>5</sup>, la etnografía sonora es una disciplina que, a diferencia de la física acústica – preocupada por comprender los procesos físicos y cuantificables de los fenómenos sonoros–, se centra en las formas de percibir y construir los fenómenos sonoros atendiendo a lo psico-social, social y cultural. Puede entonces trabajarse sobre las prácticas de construcción social de un sonido concreto, una zona o un grupo humano particular y en la descripción de espacios o fenómenos sociales relativos a lo sonoro.

En sus entrevistas, Violeta nos cuenta cómo ella no solamente grababa las canciones de la(o)s cultora(e)s, si no que también, por medio de conversaciones quería saber cómo llegaron a esa tradición, que significa para ella(o)s, es decir cuál era el contexto social y cultural de esas manifestaciones, cuál era su relevancia en la vida de las personas. Al mismo tiempo esta influencia sonora y cultural que iba recibiendo, la lleva a reinventar su propio estilo, tomando elementos de la tradición y reelaborándolas en sus propias creaciones musicales.

5. Miguel Alonso Cambrón, *Etnografía sonora: Reflexiones prácticas sobre etnografía del sonido*, (Galicia, 2010).

6. Archivo Memoria Chilena, “Décimas a lo humano y lo divino: canto a lo poeta”, Biblioteca Nacional de Chile, Santiago, 2018. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3320.html>

El universo sonoro de Violeta, inspirado en las músicas campesinas<sup>6</sup> e indígenas tradicionales, fue relacionado con los ámbitos de la experimentación sonora y la música electroacústica a partir de la noción de “timbre”, con una particular atención en los conceptos de “ruido” e “irregularidad”<sup>7</sup>. Para Aharonián<sup>8</sup>, el mundo europeo clásico, mostró siempre predilección por los timbres vocales e instrumentales “puros”, llamando “sonidos musicales” a los sonidos tónicos y desprovistos de toda impureza, reservando el término “ruido” para el resto<sup>9</sup>, estando además estos organizados en un sistema mensurable de ritmos cuantizados (exactos) y alturas temperadas (afinadas). Sin embargo, en la gran mayoría del mundo no occidental, la predilección es por sonidos que participan de una mezcla de “ruido” y tono; que rara vez se organizan en un sistema que puede ser medido desde el sistema occidental de organización de ritmos y alturas. Pensemos en un concierto de flauta travesera ejecutado de forma correcta, donde la nota musical siempre sonará más presente que el aire del soplo, en contraste con el sonido de un siku o una tarka andina, en el cual las características de construcción del instrumento y su uso cultural hacen resaltar toda la “suciedad” del soplo, que no será percibida como un ruido, si no como aliento vital<sup>10</sup>. La voz “rota” de Violeta, con “grano”, no siempre temperada y afinada participa de este conjunto de sonidos “ruidosos” contrastando con lo que era el imaginario urbano del folclore en la época. Su guitarra también recoge la no-regularidad de los rasgueos campesino que no pueden ser anotados de forma exacta en una partitura occidental. Esto se debe a que el referente estético de Violeta y objeto de estudio,

7. En el contexto de este análisis se utilizan estos y otros conceptos musicales entre comillas, puesto que, desde una mirada decolonial, se pone en cuestión su pretendida objetividad y universalidad, ya que responden a una mirada occidental y colonial del mundo construida desde el nombramiento de la diferencia, muchas veces con una carga solapadamente peyorativa.

8. Aharonián, C. Introducción a la música. Tacubé, (Montevideo, 2002).

9. Los sonidos tónicos son producidos por variaciones periódicas en la presión del aire, y los ruidos son por variaciones aperiódicas.

10. Aharonián, C. La enseñanza de la música y nuestras realidades. (Pensamiento), (palabra) y obra. ( Montevideo 2011).



son las músicas campesinas e indígenas del Chile-” periférico que aún no habían sido influidas del todo por el proyecto homogeneizador y capitalista de Occidente. Adicionalmente, la voz “rota” nos habla del sufrimiento de los marginados y los desplazados<sup>11</sup>. Para entender este fenómeno la filósofa Lucy Oporto<sup>12</sup> plantea la idea de “el dolor como modulador tímbrico de la voz”. Como si fuera una perilla de un sintetizador, un dolor vivencial aumentado modifica la voz, tiñe y ensucia su timbre. Para Violeta, este dolor no puede ser falseado, no puede ser cantado por una voz pura y tónica, una voz occidental y antiséptica<sup>13</sup>:

Todas estas miradas teóricas contribuyen al análisis de algunas de las músicas más experimentales e icónicas de Violeta, como es el caso de “El Gavilán”, obra que conjuga el dolor en la voz y en el texto. La irregularidad rítmica, así como los patrones rítmico-melódicos provenientes de la música campesina y la música mapuche con posiciones fijas de la guitarra traspuesta campesina, en una guitarra de afinación standard que producen armonías “disonantes”.

11. Violeta Parra, Álbum “ Las últimas composiciones”, ( La Paz, 1966) 6ª y última estrofa.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto  
Así yo distingo dicha de quebranto  
Los dos materiales que forman mi canto  
Y el canto de ustedes que es el mismo canto  
Y el canto de todos que es mi propio canto.

12. Oporto, L.. El diablo en la música: La muerte del amor en el gavilán, de Violeta Parra. Universidad de Santiago de Chile (Edición corregida y aumentada) (Santiago 2013).

13. García M. Violeta Parra en sus palabras. Catalonia, Santiago (2016). Extracto de entrevista, que hace alusión al sentimiento de dolor y la creación; “Porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva cuarenta años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible, ¿ve?”.

El material pedagógico toma como ejemplo el uso de estos elementos “ruidosos” y locales en conjunto con una metodología de experimentación, planteándolo a la(o)s docentes y estudiantes como una forma de resistencia frente a la globalización musical occidental, posicionando la identidad sonora, en conjunción con la experimentación como un espacio posible de reivindicación y reinención de los propio frente a la normalización y estandarización.

Habiendo establecido la exploración del mundo sonoro y musical desde la escucha –el paisaje sonoro– y la etnografía –como marcos de referencia y la experimentación a partir de elementos locales como búsqueda–, se crearon diversas actividades que incorporan elementos de variadas prácticas sonoras como: fonografía, cartografía y mapeo sonoro, caminatas sonoras, procesamiento y edición de audio, creación de micropiezas electroacústicas, creación colectiva, etnomusicología, *site-specific*, improvisación colectiva, ejecución musical objetos sonoros cotidianos, instalaciones sonoras, documental sonoro, retrato sonoro, etc, sumado a posibilidades interdisciplinarias cuando se combina la asignatura de Música con los formatos provenientes de la asignatura de Artes Visuales.

Congeniando todo lo anterior, la idea es que estas actividades invitan a la(o)s estudiantes a generar exploraciones, creaciones y reflexiones a partir de los elementos de la vida y obra de Violeta con los cuáles se sienten identificada(o)s. Sus experiencias con la vida y la muerte, el amor, los roles e identidad de género, la religiosidad, la rebeldía, el compromiso político, la denuncia, la cultura musical-visual local que es de su interés, se vuelven los insumos para una actividad sonora e interdisciplinaria en el aula musical que está más preocupada por los procesos que por los resultados, promoviendo la investigación y creación colectiva para ser compartida con la comunidad<sup>14</sup>.

14. Consejo Nacional de Cultura y las Artes, Cuaderno Pedagógico Violeta Parra 100 Años. (Santiago, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2017) . El Cuaderno Pedagógico es un texto que recoge las experiencias pedagógicas sobre la figura de Violeta Parra, trabajo en el que está inspirado este texto, por tanto se invita al lector a consultarlo para entender de forma más directa el enfoque de la investigación del presente ejercicio. <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-violeta-parra/>



Nuevas Didácticas Musicales y Sonoras desde una Perspectiva Decolonial.  
Primer Seminario Internacional de Innovación Educativa en Música y Arte Sonoro.  
CEMLA/DOKUMA. Valparaíso, Chile (2018)  
Fotografía: Karla Seemann

# BIOGRAFÍAS

**Renzo Filinich Orozco.** Artista Medial e Investigador, doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento Cultura y Sociedad, Universidad de Valparaíso. Magíster en Artes Mediales, Universidad de Chile. Investigador en Cultura Tecnológica y estética, actualmente trabajando en el Centro de Estudios de la Interfaz como investigador de la Universidad de Valparaíso y como investigador asociado del Research Network for Philosophy and Technology que dirige Yuk Hui.

**Mónica Salinero Rates.** Socióloga de la Universidad de Chile. Doctora y Máster en Ciencia Política, por la Universitat de Barcelona. Es Diplomada en Crítica de Arte Contemporáneo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y egresada de la Maestría en Investigación y producción en Artes Visuales, también de la ENAP, UNAM. En términos generales se dedica a la investigación en sociología

política, género y sociología del arte en Chile, en las que ha realizado diversas publicaciones.

**Felipe Cussen.** Es escritor, músico e investigador. Es Doctor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y profesor en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se centran en la literatura experimental, las relaciones entre literatura, música y artes visuales, y la mística. Junto a Marcela Labraña y Megumi Andrade fundó La oficina de la nada. Ha reunido textos misceláneos sobre poesía y cultura popular en Opinología (Cumshot, 2012) y La cultura entretenida (Autoedición, 2019). Forma parte del dúo Cussen & Luna, y el trío de improvisación The Keith Harings, y pertenece al Foro de Escritores y Collective Task. Gran parte de sus trabajos están disponibles para descarga gratuita en el sitio web <https://www.felipecussen.net>.

**Fernando Abbott Díaz.** Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile, Magíster en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad Diego Portales y estudiante del programa de

Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Entre sus líneas de investigación se encuentran los vínculos entre teoría crítica, teoría del teatro y literatura chilena.

**Fabián Videla Zavala.** Es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile, Magíster en Pensamiento Contemporáneo por la Universidad de Valparaíso y actualmente cursa el programa de Doctorado en Estudios Interdisciplinarios por la misma universidad. Ha publicado en diferentes revistas especializadas en torno al cine latinoamericano, el teatro y filosofía contemporánea. Ambos autores coordinan el proyecto de difusión teórica Revista Rizoma.

**Ana María Estrada Zúñiga.** Artista sonora y migrante que ha desarrollado publicaciones, talleres y muestras en distintas ciudades. Por medio de su investigación respecto a la voz-escucha-cuerpa, propone un vínculo entre arte sonoro y feminismos. Utiliza una metodología autoetnográfica, que comprende la práctica como forma de investigar, convocando a diversas cuerpos feminizadas a experimentar con la voz de

forma colectiva, con tal de indagar críticamente en la noción de identidad. Busca generar contextos de escucha para nuestra diversidad de voces, desde un planteamiento feminista que pone en relevancia los afectos, trabajando bajo la idea de acuerpamiento, para lo cual toma enseñanzas de les compañeres trans y sus formas de reexistencia. Se encuentra cursando el programa “Performatividad de la Voz” con la bailarina Josephine Grundy (Becas ChileCrea), además desarrolla el ensayo “Buscar-se(r) con la voz”(Fondo del Libro) y el proyecto de investigación “(Auto)etnografía y escucha situada: diálogos entre prácticas artísticas y teorías de la vocalidad en el arte sonoro contemporáneo chileno” junto al historiador Javier Osorio(Fondart). Por otra parte, colabora como creadora sonora en dos proyectos que abordan la historia reciente y ancestral chilena; “Palimpsesto” y “Genealogía del Estrecho de Magallanes”. Desde el año 2020 imparte talleres que vinculan la voz con la escritura y el movimiento.

EDICIÓN:

**ÉCFRASIS, ediciones**

[info@ecfrasis.com](mailto:info@ecfrasis.com)

<http://ecfrasis.com>

Santiago, Chile

CO-EDICIÓN:



Sonoteca de Música Experimental  
y Arte Sonoro

<http://proyectosonec.org>

## COLABORA:

Revista on-line de música y arte sonoro / III época / issn: 1697-6886

**SULPONTICELLO**

## FINANCIA:



Proyecto financiado  
por fondart regional,  
convocatoria 2021.

ÉCFRASIS

SÓNEC

EC