

SÓNEC

ÉCFRASIS

**((en))clave
sonora**

VOL #3

***Medios y
traducciones
en resonancia***

Sofía Balbontín
Renata Carrasco
Gustavo Celedón
Javier Osorio
Alejandra Pérez

((en))clave sonora

sello editorial



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

EDITOR GENERAL

© Sebastián Valenzuela-Valdivia

CONCEPTO, CO-EDICIÓN Y GESTIÓN PROYECTO

© Noelia Muñoz Galindo

© Miguel Hernández Aguirre

AUTORES

© Sofía Balbontín

© Renata Carrasco

© Gustavo Celedón Bórquez

© Javier Osorio

© Alejandra Pérez Núñez

IMÁGENES

© de sus autores

DISEÑO

© ÉCFRASIS, gráficas

Primera edición, 2023
Santiago de Chile



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

**((en))clave
sonora**

VOL #3

***Medios y
traducciones
en resonancia***

ÍNDICE

Presentación	06
Aural v/s visual: colonización del conocimiento Sofía Balbontín	08
Aprender a escuchar y cantar desde que nacemos Renata Carrasco	14
Ecología sonora. Más allá de lo natural y lo postnatural; de lo humano y lo no humano Gustavo Celedón Bórquez	23
Fonografía, <i>field recording</i> y memoria sonora de la movilización política Javier Osorio	34
Modelos para una metodología de trabajo: Desde el cine a la estética de la síntesis neural Alejandra Pérez Núñez	55
Biografías	60

PRESENTACIÓN

((en))clave sonora es el sello editorial de la Sonoteca SÓNEC, éste nace en 2018 con el objetivo de sumar un nuevo espacio para la creación y activación de diálogos en torno al sonido y a los agentes que lo convierten en arte. Desde una observación crítica, este sello se sumerge en las herramientas conceptuales que convierten al sonido en un dispositivo de reflexión, identificando experiencias significativas que nos revelan aspectos políticos en el contexto que habitamos.

En este tercer volumen, titulado *Medios y traducciones en resonancia*, se explora la capacidad del entorno sonoro para revelar los fenómenos del territorio, haciendo especial hincapié en los eventos

cotidianos que la Antropología nos presenta desde sus estudios de campo centrados en la búsqueda de las marcas sonoras que definen nuestra identidad.

Este ejercicio busca descifrar el espectro sonoro y plantea preguntas provocadoras: ¿Cómo utiliza el sonido elementos para traducir la realidad? ¿Cómo afecta su autonomía a la percepción de nuestro cotidiano? ¿Pueden las antropofonías mostrar cambios sociales?

Guiados por esta perspectiva, buscamos comprender si existe un espacio sonoro de convivencia, un lugar que permita encontrarnos con diferentes niveles de comunicación, donde la resonancia cohesiona el sentido. Descubrir su discurso cartográfico nos brinda la

oportunidad para meditar sobre sus avances y conflictos, a través de las marcas sonoras que han incorporado a nuestro repertorio.

La interpretación para ((en))clave sonora presta especial atención a la información develada en los mensajes pausados, aislados de campos de análisis, donde consideramos que aparecen ideas esenciales de lo cotidiano. A partir de este estrato surge la construcción de narrativas más amplias sobre diversos temas, representando una dinámica natural eficiente, ya que la realidad sonora logra abordar particularidades que la visión puede pasar por alto.

Este volumen presenta diversos ejercicios que analizan la complejidad de la traducción sonora, poniendo en marcha una variedad de medios personales para su comprensión, lo que genera nuevas preguntas: ¿Qué escuchamos? ¿Desde qué perspectiva lo escuchamos?

En este proceso, destacamos la importancia del cuerpo y la subjetividad como herramientas naturales conductoras de experiencia, atravesadas por obstáculos y vertientes personales en la difícil tarea de hallar una respuesta a la captación de la esfera sonora.

Medios y traducciones en resonancia invita a reflexionar sobre la idea de que nuestro cuerpo es parte de esta geografía sonora y que, al habitar sus transiciones, nos volvemos conscientes del paisaje al que pertenecemos. Esto impulsa a poner en marcha nuestra naturaleza y perspectiva cultural para descifrar lo micro, entendido como representación más cercana, y así encontrar la forma de transmitirlo y transformarlo.



1

Aural v/s visual: colonización del conocimiento

Sofía Balbontín

El año 2012 estuve 9 meses viviendo en el río Amazonas, en diferentes comunidades indígenas, con la intención de grabar los sonidos de una realidad no intervenida por la cultura occidental. Durante la mayor parte de mi estadía estuve en territorio shipibo, localizado en el río Ucayali, uno de los pueblos indígenas con la población más numerosa de la Amazonía peruana. La gran orquesta de sonidos que ahí se presentaba era una melodía continua que comenzaba al amanecer con las voces de las aves como protagonistas, intervenida por intermitentes cantos que atravesaban el territorio de lado a lado, con un ruido de fondo de cigarras que incrementaba al bajar la noche, para luego volver a empezar una y otra vez, en una eterna sinfonía que nunca se detiene. La perspectiva sonora que existe en la selva, las múltiples capas que delinear la distancia, el territorio acústico, denotan un espacio aural —de escucha— que supera las proyecciones visuales contenidas en la densa vegetación. El espacio visual es estrecho, mientras que el espacio aural es extenso y expresa un panorama cargado de estratos e interrelaciones entre los seres de la selva.

Una de mis primeras apreciaciones al llegar fue la coherencia entre los sonidos de la selva y los sonidos de los shipibos, la manera en que ellos formaban armónicamente

parte del paisaje sonoro total, y más aún, cómo sus cantos y voces parecían estar afinados musicalmente con la orquesta de la selva. La relación entre sonido y escucha se hacía latente. Cada especie tiene su propio nicho espectral, un espacio acústico reservado para cada voz. En la cultura urbana, el sonido es una masa incomprensible llena de capas superpuestas sin ningún tipo de orden, enmascarando los sonidos unos sobre otros. En la selva, la masa sonora es una masa ordenada por espectros de frecuencias, donde cada franja corresponde a un estrato, a una especie, y es perfectamente reconocible. Así también es reconocible la manera en que se conectan las diferentes especies entre sí y la alianza que generan, el respeto entre ellas, donde hay un espacio espectral asegurado para cada una de manera equivalente. La vibración de la materia es en la selva una forma de comunicación. En aquellas circunstancias en que la supervivencia de un individuo depende directamente del entorno, la escucha se torna un acto vital y la relación con el contexto natural se fortalece.

Barry Truax propone el concepto de “comunicación acústica” para referirse al entorno como un sistema de relaciones acústicas interespecie, donde los sonidos humanos interactúan con el sistema de manera orgánica: “La comunicación acústica intenta comprender el comportamiento entrelazado del sonido, el oyente y el entorno como un sistema de relaciones, no como entidades aisladas. El oyente es también un productor de sonido, e incluso el sonido de la propia voz vuelve al oído coloreado por el entorno. Con el sonido, todo interactúa con todo lo demás”¹. Las diferentes especies se comunican e interactúan entre ellas, se escuchan, enfatizan conexiones y colaboraciones. Las relaciones acústicas forjadas en la naturaleza son germen y reflejo de una conciencia planetaria que resguarda la integridad ecológica del medio ambiente.

1. Barry Truax, *Acoustic communication* (Nueva Jersey: Ablex Publishing Corporation Norwood, 1984), p. xii.

Algunos insectos tienen un bpm² tan rápido y denso que se escucha como si fueran drones, mientras que los mamíferos y aves suelen tener cantos más espaciados e intermitentes. Estos sonidos no son constantes, pues van mutando a lo largo del día y según la época del año, cada especie tiene un lenguaje propio y expresivo para comunicar cada una de sus necesidades. Estas vocalizaciones diferencian a cada especie, cada mamífero, insecto, reptil o ave, cada etapa de la vida, momento del año o del día. Es una historia de cohabitación y de coevolución encarnada entre especies que informa sobre las ontologías de los mundos de vida³.

El sonido en la selva tiene una importancia vital para la supervivencia de las especies y la conservación del ecosistema. La destreza auditiva que desarrollan los shipibos es parte de una cultura que forja sensibilidades con el medioambiente. Un conocimiento que se extrae de las geografías sonoras, los patrones acústicos, las prácticas y hábitos de escucha, y de todas aquellas acciones que construyen una identidad que es capaz de representar la experiencia de la selva. Como dice Steven Feld en sus estudios de antropología, “cómo serían las cosas si uno fuera (es decir sintiera, intuyera, imaginara, actuara como, o se convirtiera en) un determinado tipo de persona”⁴. ¿Cómo serían las cosas si uno encarnara la experiencia de un shipibo? ¿Cómo es que esa experiencia está condicionada por el espacio aural del amazonas?

2. NdE. BPM o Beats por minuto, equivale al número de pulsaciones que caben en un minuto.

3. Donna Haraway, *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

4. Steven Feld, “Una acustemología de la selva tropical”, *Revista Colombiana de Antropología* 49, n. 1 (enero-junio 2013), p. 218.

En un sistema precolonial como el de los shipibos, tanto las relaciones entre ellos como la que tienen con el entorno y las otras especies, son fruto de sensibilidades distintas a las que experimentamos en la sociedad occidental. Aquellas sensibilidades tienen

que ver con una cosmología de la totalidad, en la cual somos parte de la naturaleza, participamos activamente de ella y tenemos la responsabilidad de contribuir en los ciclos ecológicos que perpetúan los ecosistemas. Feld en sus estudios también indaga sobre las comunidades kaluli de la región Bosavi, en Papúa Nueva Guinea, y elabora la idea de una etnografía del sonido que vincula el paisaje sonoro con la musicalidad y la poética de los cantos y voces de los kaluli. Sostiene que el sonido no es un fenómeno neutro u objetivo, sino que está profundamente arraigado en contextos culturales específicos. En el caso de los shipibos, las prácticas musicales y experiencias auditivas son hilos que entrelazan su propia cosmología ancestral con la comprensión del entorno natural y las relaciones sociales.

Vivir con los shipibos me obligó a ingresar a otras formas de conocimiento, lejos de las racionalizaciones abstractas, y a explorar un conocimiento situado en un presente, en un espacio y tiempo único y específico. El término “conocimiento situado” propuesto por Donna Haraway vendría a reemplazar la objetividad pura y científica por una “objetividad encarnada”, que implica conocer eficazmente el mundo en el acto de “practicar la ciencia”⁵. ¿Cuáles son las formas de conocimiento de una sociedad precolonial como los shipibos? Chonon Bensho, del Centro de Estudios Ancestrales Nishi Nete en Ucayali, Perú, comenta: “los conocimientos más profundos provienen de los mundos suprasensibles, los que llegamos a contemplar y escuchar gracias a nuestros sentidos visionarios”⁶.

Durante el tiempo que estuve en el Amazonas, viví en Puerto Nuevo, una comunidad asentada a 20 horas de Pucallpa en barco. Allí conocí a Asencia, una mujer

5. Donna Haraway, *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

6. Chonon Bensho y Pedro Favaron, “Rao bewa: los cantos medicinales del pueblo shipibo-konibo”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* 24, n. 2 (2022), p. 141.

chamana de unos 70 años que me enseñó sobre la ayahuasca. Las ceremonias de ayahuasca se guían a través de los íkaros, cantos medicinales que son la principal herramienta de curación chamánica. Las palabras utilizadas en los íkaros son frecuencias emitidas en tonos precisos para penetrar la psiquis y hacerla vibrar. A un nivel biológico, la vibración de los cantos puede causar una transformación material del cuerpo, según Bensho. Las ceremonias son siempre de noche, que es un momento de alta intensidad sonora en la selva. El paisaje sonoro del amazonas está presente en las ceremonias, y da a entender que los íkaros articulan una relación ecológica entre la interpretación vocal de los shipibos y los sonidos de la selva. Estos rituales son completamente a oscuras, y solo a través de su sonido sobre el ruido de fondo de la selva se construían las imágenes mentales de las visiones. En este contexto, el sonido se vuelve una modalidad situada de conocimiento y de existencia en el mundo, “el sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro”⁷. Como decía Haraway, la audición y emisión de sonido son “objetividades encarnadas”⁸, como formas compartidas de experiencia y conexión con el entorno.

7. Steven Feld, “Una acustemología de la selva tropical”, *Revista Colombiana de Antropología* 49, n. 1 (enero-junio 2013), p. 222.

8. Donna Haraway, “Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective author(s)”, *Donna Source: Feminist Studies* 14, n. 3 (otoño de 1988).

9. Hildegard Westerkamp, “Listening and soundmaking: a study of music-as-environment” (tesis de maestría, Simon Fraser University, 1988).

Para Westerkamp, la búsqueda de una voz en la naturaleza constituye un acto político, ya que implica actuar en oposición a las voces de la dominación que no reconocen en la naturaleza una voz, sino un recurso de extracción y lucro⁹. El hecho de pensar el mundo como un diálogo o flujo constante de intercambios vocales entre naturaleza, humanos y el resto de las especies que

cohabitan el entorno permite pensar este mundo desde una premisa sensorial, específicamente sonora, en la que confluyen sonidos, efectos acústicos y fenómenos auditivos. Los paisajes sonoros de alta fidelidad son entornos perfectamente compuestos o diseñados ecológicamente y el proceso de escucha se caracteriza por la posibilidad de interacción, invita a la participación y refuerza la relación positiva entre individuo y ambiente¹⁰.

Esta capacidad estética de “visualizar” la totalidad territorial solamente a través del sonido la llamo “espacio aural”. El espacio aural es dinámico, está en un flujo constante y gatilla una dimensión sensorial que se crea y recrea a cada momento. McLuhan (1960) describe el espacio aural —que denomina “espacio acústico” o “espacio audible”¹¹— como un lugar oscuro de la mente, sin horizonte, dirección, ni límites. Un mundo solo constituido por las emociones, la intuición y el terror. McLuhan describe este espacio como una esfera, y Schafer¹² también asume esta relación por la forma en que se propaga la onda sonora, de manera esférica. Sin embargo, el concepto de “horizonte acústico” elaborado por Blesser y Salter¹³ tiene una explicación más certera a esta relación, apuntando al radio de acción del sonido, la distancia máxima entre el auditor y la fuente sonora donde el evento sonoro aún pueda oírse. Las vocalizaciones en un entorno complejo, como la selva, es una de las formas más efectivas de comunicación, ya que el horizonte acústico puede ser muchísimo más amplio que el horizonte visual.

La visión fatalista de McLuhan frente al espacio aural tiene resonancia con la visión occidental del mundo, basado en el dominio del espacio visual. Señala que las

10. Barry Truax, *Acoustic communication* (Nueva Jersey: Ablex Publishing Corporation Norwood, 1984).

11. Marshall McLuhan, “Five sovereign fingers taxed the breath”, *Explorations in communication* (Boston: Beacon Press, 1960).

12. Raymond Murray Schafer, “Acoustic Space”, *L’Espace du son*, n. 2 (1991).

13. Barry Blesser y Linda-Ruth Salte, *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture* (Massachusetts: The MIT Press, 2009).

sociedades preletradas se encontraban en este abismo de oscuridad del espacio aural hasta que la escritura llegó a “iluminarlas”. La introducción de la escritura reemplazó a la tradición oral y con ello desplazó al espacio aural, arrasando con aquella información almacenada en sensaciones y experiencias situadas, a cambio del espacio visual del racionalismo, el lenguaje estructurante y el conocimiento *a priori*.

Donna Haraway critica este cambio de paradigma como una sobreimposición de voluntades capitalistas, colonialistas y de supremacía masculina occidental por sobre los paradigmas y las formas de conocimiento precoloniales. La visión ha saboteado a los otros sentidos: los sistemas sensoriales que posibilitan interactuar con el mundo han sido reemplazados por formas alienadas de acceso a la información. La experiencia vivida ha sido desplazada por la objetividad de la racionalización incorpórea. “La visión en este festín tecnológico se convierte en glotonería desordenada; todo parece referirse no sólo míticamente al truco del Dios que todo lo ve desde ninguna parte, sino haber llevado este mito a la práctica ordinaria”¹⁴. La vista se transforma en un sentido de dominación occidental frente a las culturas precoloniales y preletradas, ya que impone formas de conocimiento de una hegemonía patriarcal por sobre aquellas situadas y basadas en la experiencia fenomenal.

Para Carpenter y McLuhan¹⁵ las sensibilidades acústicas de las culturas occidentales son consideradas una retribalización de la cultura occidental, asociadas a rituales y prácticas primitivas. Argumentan que, al atomizar la palabra, la alfabetización fonética griega había ordenado el “sesgo visual” occidental según los axiomas de la geometría euclidiana, en la que los objetos se fijan en un orden definido y lineal. En ese sentido asociaban

14. Donna Haraway, “Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective author(s)”, *Donna Source: Feminist Studies* 14, n. 3 (otoño de 1988).

15. Edmund Carpenter y Marshall McLuhan, “Acoustic space”, *Explorations in communication* (Boston: Beacon Press, 1960).

el espacio visual a las sociedades modernas, alfabetizadas y occidentales. Al convertir el espacio acústico en “visual”, la percepción de los sonidos pasó del ámbito sensual, emocional y primordial de la imaginación acústica (no occidental) al ámbito estructurado, lógico e ilustrado de la imaginación visual occidental¹⁶.

El espacio aural de los shipibos es un lugar donde prima la tradición oral y, por tanto, la vista está subordinada al oído. La palabra hablada por sobre la palabra escrita manifiesta una temporalidad efímera que se perpetúa en un presente a través de la memoria y de las construcciones simbólicas. La verdad está depositada en el misticismo, en la intuición, en los procesos cognitivos, en los mundos suprasensibles y en los sentidos visionarios. El espacio aural shipibo está lleno de sonidos sin jerarquías, no tiene límites fijos ya que varía de acuerdo al punto de referencia y al horizonte acústico. Para los shipibos el espacio aural es orientación y está íntimamente conectado a las emociones desde un nivel cosmológico y espiritual, como también a un nivel de supervivencia diaria.

El acceso a su conocimiento ancestral tiene una complejidad cognitiva y sensorial que tiene que ver con el tiempo, el flujo de los acontecimientos, el presente y la conexión con los mundos suprasensibles, que son difícilmente reconocibles desde el paradigma occidental y el conocimiento a priori. El espacio visual de la colonización ha provocado un desplazamiento del espacio aural y las habilidades asociadas a él, dejando atrás formas de conocimiento ancestral y de las ecologías del entorno. Las prácticas espaciales de los shipibos son experiencias auditivas situadas, asociadas a un espacio vivido, a una experiencia colectiva, al espacio fenomenal que se va delineando en base a las situaciones que van aconteciendo.

El espacio aural del Amazonas guarda una gran cantidad de información sobre la

16. Gascia Ouzounian, “Visualizing acoustic space”, *Circuit 17*, n. 3 (2007), pp. 45-56.

naturaleza y sus manifestaciones climáticas, sobre la flora y la fauna, sobre las comunidades humanas que participan activamente en la conformación de esa ecología acústica. El sonido nos invita a escuchar nuestras vidas y las vidas que coexisten con nosotros, es una actitud de solidaridad y respeto, un acto de escucha que constituye una experiencia mediante la cual podemos cohabitar con la naturaleza y cambiar nuestra relación con el mundo.



Asencia (2012)
Sofía Balbontín



Puerto Nuevo, Perú (2012)
Sofía Balbontín

2

Aprender a escuchar y cantar desde que nacemos

Renata Carrasco

Comenzaré contando que vengo de una familia cargada de mujeres y al tener dos abuelas profesoras, la profesión se instaló desde siempre como una prioridad. Por tanto, la maternidad era algo que no estaba en nuestras conversaciones veinteañeras de primos y primas. Más bien, como un momento más de la vida y que los primeros años de una personita, se acompañan, por ser pocos en relación a su vida entera.

Mucho de lo que se plantea en este texto escrito en primera persona, oscila entre la apreciación íntima y la colectiva. Es ineludible tener ambos espacios y ámbitos casi al unísono. En la memoria auditiva comienza a existir un universo personal que buscará salir de alguna manera al colectivo. Todo aparece como si siempre hubiera estado ahí y que también deja una sensación de novedad constante. Es muy difícil describir solo un estado, solo desde la madre o solo desde el niño y niña, porque van dialogando constantemente sin pedirle permiso a nadie. Es un vaivén permanente, una escucha continua.

No me es fácil entender el concepto del “no abandonarse” como mujer cuando seas madre, porque tuve muchos años para dedicarme a mí y a mi profesión. Ahora, todo se ha transformado, no perdido. Entonces, disfrutar a mis hijos pequeños ha sido un presente lúdico de mucha autodisciplina, que me nutre en lo musical. De eso hablaré en este texto; sobre las nuevas sonoridades que surgen de ellos y cómo voy cultivando la escucha en sus minúsculos oídos nuevos, que me ayudan a relacionar de manera más íntegra sus vidas y mi vida.

Estudí Composición Electroacústica en París con la compositora Christine Groult y el compositor Marco Marini, porque esa carrera no existe en Chile, y al haber realizado toda mi escolaridad en colegio artístico, tenía una necesidad imperiosa de ir más allá en lo musical. Cruzar fronteras de estilos musicales más fácilmente. Entonces, la grabadora portátil se hizo mi amiga y compañera de viaje. No todos los viajes que hice pude grabarlos, pero sí escribir sobre lo que oía, para llevarlo a mis composiciones.

El paisaje sonoro puede ser definido como una imagen audible. Hoy sí me cuestiono la visibilidad de los sonidos. Pienso que sí se ven. Que deben oírse con nitidez; como si fueran colores, formas, tamaños, etc. Los idiomas son monumentos invisibles. La electricidad genera un sonido específico, único. Mezclar los lugares y momentos con sus transformaciones a través de efectos eléctricos, es lo que me interesa componer en una pieza acusmática y crear un artificio acústico. Otro detalle muy hermoso de la composición acusmática, es el uso del L y R (oído derecho y oído izquierdo.) Podemos grabar estéreos asimétricos utilizando cables de 5 metros y una grabadora con entradas para micrófono. Con esa

técnica, una escena puede tener varias tomas audibles. Se cuenta una historia que busca ilustrar el espacio y tiempo que tienen los sueños. Algo real pero que está escondido en el subconsciente.¹

También, como cantante experimental, pude apreciar la interpretación en vivo y lo relevante que es sonar bien de esta forma. Gracias a tocar y en varias ocasiones en diversos escenarios y asistir a conciertos, llegué con mucha paz al embarazo. Tenía horas y horas de escenario en el cuerpo, que quizás me hicieron buscar inconscientemente, guardarme un tiempo para que decantaran los viajes y conciertos.

Mucho de lo que voy a relatar del universo sonoro de la maternidad, se inició en el parto.

Durante el primer trabajo de parto, canté improvisaciones, y al pujar, ese canto se convirtió en un grito. Con mi segundo parto no tuve el impulso de gritar, solo cantar. Ahora, con la tercera, la experiencia auditiva será otra sorpresa. El llanto del recién nacido es algo muy predecible. Quizás lo más predecible de todo este viaje sonoro. La voz se expresa después de parir y ayuda mucho a realizar un ejercicio de vibración concreto, tanto para el cuerpo materno como para el nuevo ser que está naciendo. En las salas colectivas, escuchas a otros recién nacidos, y en las individuales, puedes oír con mayor claridad el sonidito del tuyo.

Describir estos años de maternidad, ayuda a entender que el sonido es tan relevante como lo que se ve en un nacimiento. Estamos muy invadidos de lo visual; los colores de la pieza, de la cuna, de la ropa, etc. Y no nos detenemos a pensar, como quiero sonar siendo madre, qué quiero que escuche mi bebé cuando juega. Y ahí aparecen todos los desaciertos sociales en relación

1. En este enlace podrán encontrar algunas piezas acusmáticas <https://soundcloud.com/renataanaya>

al sonido con los niños, niñas y recién nacido/as. No nos preparamos al sonido del nacimiento. E incluso, habiendo escuchado su corazón desde que tenía semanas en el vientre. Las salas de parto podrían tener música elegida por la madre o padre que acompañara toda la tecnología médica que se ve desplegada. Buscar ser igualmente de sofisticados en lo que es auditivo e “invisible”. Podría haber talleres de canto para madres. Pienso todo esto porque la predominancia de lo visual es mucha en relación al sonido y cultivar la audición de una persona es un regalo para la vida. Considero que la comunicación verbal de la madre al hijo o hija, debe ser algo que se prepara conscientemente. Nos enseñan a tomarlos, a darles pecho, pero nada relacionado a cómo hablarle a tu recién nacido, como cantarle, qué canción quieres cantarle, o qué músicas tener en casa.

Como los bebés buscarán imitar lo que escuchen, una busca decirles algo fácil de replicar vocalmente. Reaparece el protagonismo de la voz. Un sonido característico de los primeros meses de vida que realizaba diariamente para comunicarme con ellos, eran sonidos de nota constante alterando el tono en forma de glissando, haciendo agudos o graves, muy despacio. Es un canto muy simple para que aprendan a cantar antes de hablar, o aprendan a hablar cantando.

Claramente el uso de la voz como instrumento musical y fotografía audible de alguien, es una herramienta que puede servirle a algunas mujeres, además porque habrán muchas horas de quietud por amamantamiento o hacerles dormir, entonces, cantar podría ser un mecanismo de autoconocimiento, desahogo o recreación.

Pienso que si preparar el parto significa preparar la voz cantada, quizás podríamos drenar con más

naturalidad y armonía nuestros pensamientos y liberar al llanto de tanta responsabilidad. Como si fuera el único acto de liberación, además de aprender a cultivar nuestros buenos hábitos auditivos, de la misma forma en que se cultiva hoy la salud mental, la alimentación o el cuerpo.

¿Qué pasa con toda esa verbalización de estados alterados de la madre post parto?

Los juguetes infantiles sonoramente correctos e incorrectos, creo que es una cosa de gustos.

Aparecen juguetes regalados que llegarán como una invasión acústica al hogar. No sabemos cómo va a sonar aquello tan atractivo visualmente. En lo que a mi respecta, considero que los juguetes infantiles con sonido, no logran una atracción auditiva real, son chillones, escandalosos y hasta medios ridículos. En cambio, cuando conecto el micrófono con efectos, mi hija juega improvisando vocalmente con la máquina y le encanta, además de los ukuleles, accesorios de percusión o teclado.

Otro ejercicio muy enriquecedor es improvisar melodías dependientes de la ocasión. Si quiero que se relajen y duerman, evoco melodías no muy efusivas pero que al mismo tiempo sean atractivas e hipnotizadoras. Quiere decir, el uso de pocas notas o intervalos no clásicos a tempo lento y nota constante. Claramente no como un sólo de jazz.

A través del baile mientras los tienes en tus brazos, es efectivo para transferir el concepto del tiempo y coordinación. Les encanta que sea efusiva. Por otra parte, aparece una larga lista de “acurrucamientos” verbales, como apodosos ridículos o sonidos de inmensa y boba ternura. Por ejemplo, fonemas como “poripori”, nené, chochita.

Más adelante, el paisaje sonoro de casa se pone más áspero, empiezan los gritos, los llantos con rabia, el estrellamiento de objetos y contaminación acústica que, como músico, me ha hecho crecer enormemente. Aprender a cuidar mis cuerdas vocales, mis oídos y también mi alma. Es aquí cuando aparecen los silencios de negra, blanca, redonda y estos, ligados por largos compases. Continuando en la dinámica y matices, ¡Por supuesto aparecen también los Forte (f) y Fortísimo(ff)! Sin duda, es como una partitura con mucha indicación. Que requiere de una intérprete atenta a los matices y que sea a la vez, directora de orquesta.

La obra materna en casa, es dramática, romántica y muy operística. Eres primer violín y segundos violines. Así, existe una sensibilidad auditiva que es única para cada ser humano. Somos todos únicos y eso, sin duda, se traduce al sonido. La música electroacústica tiene tantos subgéneros y libertades para estructurar obras, que ejemplifica muy bien el universo de cada compositor. Existen obras que usan muchos sonidos anecdóticos; otras que transforman esos sonidos al máximo para no reconocer la fuente sonora; hay obras con armonías muy brillantes y otras disonantes. Están las obras muy electrónicas y las más cinematográficas. Aquello que él o la compositora busca plasmar corresponde a su mundo y los niños, empiezan a desarrollar sus universos musicales y sonoros a gusto. Por tanto, si bien las madres y padres somos ejemplos a seguir en muchos ámbitos, en casa estamos atentos para reconocer sus intereses y guiarlos, el proceso es cíclico permanentemente. Una acompaña, pero también guía. Ese diálogo requiere de mucha escucha personal. Es como tocar en una banda; ¡No puedes arrancarte con los tarros solo! Debes ir haciendo sonidos y/o música escuchando a los demás instrumentos. Es sincronizarse. Eres la directora

de orquesta, la intérprete principal y la intérprete secundaria. Y ese rol secundario, no significa acatar órdenes de tus hijos, significa que, conscientemente eliges observar desde un costado y que ellos guíen una obra que va bien encaminada. Eso sí, se requiere de técnica, como todo arte.

El año 2007, no siendo madre, viví en un departamento en el centro de París y convivimos con Maira que tenía cerca de 1 año. Entonces le pasé el micrófono grabando y lo usaba como si estuviera contando una historia. Así, salió esta pieza acusmática: <https://soundcloud.com/renataanaya/kaleidoscopio-de-maira>

Por otra parte, las videollamadas fueron entretenidas, hasta que nos dimos cuenta que contaminaban acústicamente. La respuesta de ciertas frecuencias a través de los aparatos, es anulada o modificada, muchas veces por configuración o simplemente insuficiencias tecnológicas. A escala humana, el oído sigue siendo el mejor micrófono-audífono, así como el ojo, el mejor lente.

Las películas también se eligen fijándonos en cómo suenan y, en la actualidad, algunas producciones que son muy masivas, tienen una carga auditiva espantosa. Ponen nerviosos a los niños y niñas.

Aquí, si ya me pongo quizás más estricta en ese cultivo auditivo al que me refiero anteriormente. Porque sí quiero que mis hijos puedan descifrar y desarrollar criterio auditivo, con independencia a que se dediquen o no a la música. El universo audiovisual ha crecido mucho y las películas y dibujos animados vienen con sus propuestas musicales o de diseño sonoro que a veces no son muy agradables al oído.

En las visitas a museos y centros culturales en los que, en general, los adultos no andamos gritando porque son lugares cerrados, pues los niños y niñas, sí. Hablan fuerte, emocionados, efusivos y prueban la reverberación del espacio. Cuando estamos en parques o plazas hay de todo, niños y niñas que se expresan con mucho grito y otros que no. Todo lo que suena alrededor de los juegos infantiles, son sus maneras entusiastas de dialogar entre ellos.

También, están las instalaciones de instrumentos metálicos que vibran al percutirlos en lugares como el Cerro San Cristóbal o el Parque de la Infancia en Recoleta. Menciono estos dos porque les he escuchado sonar bien. Otros en cambio, están pésimamente instalados y suenan desafinados. Nuevamente el concepto de “se ve bonito, aunque suene feo”. Quiere decir que la fabricación del objeto que va a funcionar como instrumento sonoro no está calibrada o probada. Pareciera que la tecnología visual no se relaciona con la auditiva, siendo el propósito.

No puedo dejar fuera a algunos conciertos de bandas infantiles los cuales han sonado pésimo, ya sea por la acústica del lugar o por los decibeles (volumen). El oído de los niños es delicado, por eso es relevante que el volumen no esté muy alto. De hecho, así se apreciaría mejor.

Mi maternidad ha sido muy urbana, vivimos en el centro de Santiago, por tanto, han estado muy expuestos a muchos estímulos auditivos y algunos contaminantes. Lo que deja fuera la relación directa o cotidiana con paisajes sonoros menos intervenidos. Las salidas a la naturaleza son excepcionales y les genera tal nivel de emoción, que no hemos hecho aún el ejercicio de escuchar con atención aves silvestres o el sonido del mar. Detenerse y entenderlo.

Justamente, uno de los ejercicios que más he tenido que desarrollar a nivel sonoro en mi maternidad, ha sido enseñarles a escuchar. Pero no solo con la típica frase: “silencio” o “no interrumpas”, sino más bien, tratar de que se escuchen ellos mismos o como nos enseñaban en clases de composición electroacústica, escuchar las capas, la tridimensionalidad de los sonidos al unísono, ir por aquel que apenas suena pero que, si no está, todo cambia. Hacer consciente la orquesta de los sonidos, que, por ejemplo, cuando estamos fuera de casa, nuestras voces se sumarán a un océano de sonidos y también a ruidos. Entonces, que aprendan a que entrar a un espacio es también entrar a escuchar códigos audibles que pueden y deben reconocer. Desde muy chicos les enseñamos a taparse los oídos cada vez que una sirena pasa cerca y a reconocer automóviles acercándose. Todo muy urbano y necesario hasta para su sobrevivencia.

Sin duda, siento que la crianza auditiva en la urbe consiste en enseñarles un lenguaje para dialogar con la contaminación acústica, a diferencia que, si estuvieras criando en lugares más naturales, se disfrutaría con menos alarmas y alertas.

Desde este lugar de escucha, sigo considerando que la experiencia y trabajo de “expertos” en el ámbito sonoro, musical, artístico, cultural infantil, tiene mucho aún que trabajarse en una ciudad como Santiago de Chile. Porque es más fácil montar una exposición o juegos y esperar a que lleguen a verlos e interactuar. En cambio, el universo musical y sonoro es más delicado porque necesita de amplificación o ciertas condiciones para apreciarse. Es un evento, empieza y termina. La instalación sonora para niñas y niños, casi no existen en los museos, como si, muchas exposiciones visuales. La tiranía del ojo o la mirada, sigue su dominio.

Me hago este cuestionamiento porque sabemos la repercusión positiva que tiene el sonido en el cuerpo humano. ¿Por qué lo visual tiene tanta relevancia si hay tantos estudios que revelan lo fundamental que es la música y el conocimiento del sonido para las personas? Los y las niñas pasan muchas horas en los colegios o fuera de su casa, entonces: ¿Cómo llenan todo ese tiempo los planes ministeriales? En la escuela podrían tener al menos el ramo de coro que es un ramo musical muy económico, agradable y muy hermoso.



Concierto de poesía sonora (2022)
Renata Carrasco



Acusmonium Arcos (2022)
Renata Carrasco



Parque de la Infancia (2021)
Renata Carrasco



Estereos Asimétricos (2021)
Renata Carrasco

3

Ecología sonora. Más allá de lo natural y lo postnatural; de lo humano y lo no humano

Gustavo Celedón Bórquez

I

El presente escrito cuestiona que la escucha detecte la presencia de un paisaje sonoro y que su registro nos ayude a profundizar y dar con él, redoblando y confirmando su existencia y la de quienes escuchan. Tal cuestionamiento no busca separarse de la práctica (en este caso, del *field recording*) sino originarse desde ella¹.

2

Dice John Cage:

Cuando escucho eso que llamamos música, me da la sensación de que alguien está hablando, hablando sobre sus sentimientos o sobre sus ideas y sus relaciones. Pero cuando escucho el tránsito, el sonido del tránsito aquí en la Sexta Avenida, no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando y yo amo la actividad del sonido².

1. Para orientarnos: “El *field recording* corresponde a un conjunto de prácticas de grabación de sonido que apuntan a la captación de lo real. Consustancial con la aparición del micrófono y del desarrollo de las tecnologías de sonido, la práctica abarca un vasto campo que va desde la esfera de la vida cotidiana hasta las obras artísticas”. Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos (eds), *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ed. (Santa Fe: Ediciones Universidad del Litoral, 2021), p. 11.

2. Miroslav Sebestik, *Écoute, Documental* (París: JBA Production, SACEM, La Sept, Mikros Image, Centre Georges Pompidou, 1992).

¿Qué pasa con la naturaleza cuando la actividad del sonido está indistintamente en un lugar natural protegido o en uno en total devastación o en una ciudad estresante y contaminada como New York? ¿Es una escucha no ecológica la de Cage?

Hildegard Westerkamp habla de paisajes sonoros de Brasilia y New Delhi, encontrándolos, desde el punto de vista del visitante, muy distintos³.

Dos puntos a destacar:

A. El primero es sobre qué significa un paisaje sonoro ciudadano. En *Beneath the Forest*, Westerkamp no busca captar el punto exacto de acceso a la naturaleza. La obra es interactiva, “se vuelve dialéctica, permitiéndonos construir una subjetividad que cuidaría del mundo”⁴. Aquí la cultura es ecología, debe sintonizar mutuamente con los procesos naturales, al modo de la actualidad ecológica de Timothy Morton⁵.

Si bien Westerkamp abandona la idea de una naturaleza separada, el problema persiste. Pues se trata de percibir una sonoridad que estaría ahí, ancestral, una resonancia milenaria que la experiencia humana sintoniza y compone para “cuidar el mundo”. Intervenir la naturaleza, significa así naturalizar la técnica, insertar la experiencia moderna en movimientos naturales.

Ahora bien, esta división entre cultura (civilización, modernidad, humanidad) y naturaleza, o entre humano y no-humano, ¿no es propiamente civilizatoria? ¿No es la naturaleza una invención moderna?

La idea de *soundscape* heredada de Murray Schafer⁶ trabaja desde esta división, de la creencia en una naturaleza que está ahí, consciente, y frente a la cual lo humano ha sido nefasto. La escucha se entiende como una penitencia que compone el objeto y recompone el paisaje a través de una sintonización, pasiva o activa, de la naturaleza.

3. Hildegard Westerkamp, “Paisaje sonoro de ciudades”, *Bifurcaciones* 17 (2014), pp. 1-7

4. Makis Solomos y Frédérick Duhautpas, “Hildegard Westerkamp and The Ecology of Sound as Experience. Notes on Beneath the Forest Floor Soundscape”. *The Journal of Acoustic Ecology* 13 1 (2013-2014), pp. 6-10

5. Timothy Morton, *The Ecological Thought* (Cambridge: Harvard University Press, 2010), p. 4

6. En general, *soundscape* se entiende como ambiente sonoro (*sonic environment*), que si bien puede denotar tanto un ambiente natural como ciudadano, tiende siempre a considerar lo natural como su forma ideal en la medida en que permite escuchar claramente los sonidos discretos, acción casi imposible en la ciudad. Ver en Murray Schafer, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (Rochester: Destiny Books, 1994), p. 43.

B. Un problema mayor es el de la posición de quien oye. El texto de Westerkamp se concentra en la escucha de los extranjeros que visitan Brasilia y New Delhi, por tanto, en una escucha cosmopolita. Lamentablemente mucha gente no tiene acceso a esto. Una escucha cosmopolita es viajera, encuentra diferencias porque acumula experiencias de diferentes partes del mundo. Este carácter acumulativo es su capital.

Se reprochará que hoy existen los mapas sonoros que en internet pueden ser escuchados por cualquiera. Sin contar con que una buena parte de la población no tiene buen acceso a internet o simplemente, no lo tiene⁷, lo que quisiera más bien remarcar es la creencia permanente de que un *field recording* captura la sustancia sonora del territorio cuando lo que en verdad materializa es un trabajo de escucha particular. Es decir, escuchamos una escucha. Pero si escuchamos sólo escuchas, ¿dónde está la naturaleza?

3

Se desprenden dos problemas.

En primer lugar, la posición. Hay diferencias en las escuchas: físicas, de género, de lugar (no es lo mismo escuchar en el norte que en el sur), de edad, etc. Sin embargo, pensar que a cada una de estas diferencias les corresponde una escucha particular, una identidad auditiva, es pensar que esas diferencias son naturales, arquetípicas, fijas, aun si se describen como procesos, en la medida en que éstos remiten a una diferencia particular en construcción de su propio lenguaje. La diferencia se transforma en separación distintiva, como si la naturaleza se reencontrara en escuchas distinguidas.

7. "...la tercera parte de la humanidad (2.900 millones de personas) carece aún de acceso a Internet y muchos usuarios solo gozan de la conectividad de base". Unión Internacional de Telecomunicaciones, *Informe sobre la Conectividad Mundial* (Ginebra: ITU publicaciones, 2022), en línea.

En segundo lugar, pensar que cada territorio tiene su sonido es también pensar en términos de identidad: *el* sonido de una ciudad, del oriente, del planeta, del universo. Así, frente a la devastación ambiental avanzada, las prácticas sonoras ecológicas:

a) sienten necesario registrar los sonidos que van a desaparecer como sus procesos de desaparición. Interesante, pues se estudia el impacto civilizatorio en el ambiente a través del sonido, al modo de la geología en las capas de la tierra. Pero ¿Nos puede resultar interesante, *compositivamente* hablando, la actividad sonora de un río en vías de desaparición? Un registro puede conservar sonoramente la vida y la muerte de un glaciar, pero ¿Cómo puede evitar su muerte? ¿A través de la enseñanza, de su distribución como concientización? Pero esto último ¿Es estrictamente un trabajo sonoro? Por último, se plantea el mismo problema: todos esos registros son escuchas posicionadas.

b) Imponen a lo estético un carácter epistemológico. Y se actúa bajo el conocimiento de que la naturaleza es lo registrado y que por tanto es una escucha. Ser, es ser escuchado. Y si es diferencial, se dirá que el ser se escucha de muchas maneras. La ecología acústica funciona sintiendo la naturaleza como una frecuencia, una o múltiple, que se da a escuchar a posiciones diferenciadas del centro humano, incapaz y destructor.

4

Sin embargo, la posición auditiva, así descrita, es aún moderna, humana⁸. Si hacemos caso a Latour, la acción ecológica consiste en frenar el Antropoceno y reinaugurar

8. La humanidad es una invención moderna, reciente, de la Europa del siglo XVI dice Foucault en las páginas finales de *Las palabras y las cosas*. Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966), p. 398.

9. Bruno Latour, "Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política". *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes*, 26 (2011), pp. 67-76.

nuevas relaciones con el planeta; no asistimos, dice, a lo posthumano sino a lo postnatural⁹. ¿Pero es lo humano el impacto? *Capitoloceno* es un término que ocupa Jason W. Moore¹⁰ para marcar que la devastación está a cargo de un sistema político y económico determinado y no del chivo expiatorio llamado “humano”. Es el Capital quien inventa y confronta los términos Humano y Naturaleza, como un proceso histórico de dominación del primero que devino destructivo y que lleva hoy al Capital a identificarse mejor con lo natural.

De ahí que abandonar lo humano para identificarse con la naturaleza puede ser un gesto que, distribuido en múltiples discursos y prácticas, entre ellas las del *field-recording*, siga el mismo modelo de transición del capital. Creer disolver la acción destructiva a través de diferentes formas de ser que vuelven a la naturaleza y se consideran a sí mismas naturales o recomponedoras de un lazo natural, no revierte el asunto. Es pensar que a través de un ajuste individual se reconfigura la naturaleza, como si resolviéndome a mí mismo lo natural puede reaparecer en su esplendor. La naturaleza sigue siendo pensada como un Yo (o con el Yo) y las practicas sonoras en general no han discutido abiertamente este problema. Una escucha de la naturaleza puede ser no otra cosa que la escucha de mi escucha; una cartografía sonora, una forma muy particular de *playlist*.

5

Lo anterior equivale a decir que esto no es un problema de conciencia. Si seguimos pensando así, como Hegel, seguimos en el imperio moderno, insertos en lo que aparentemente criticamos. Las diferencias acústicas son fundamentales, claramente. Pero resistir a la destrucción del medio ambiente no es un asunto íntimo. Elisa

10. Jason W. Moore, *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital* (Madrid: Traficante de sueños, 2020).

Corona Aguilar escribe que el field recording nos incita a creer que “los objetos resultantes [...] son la realidad en sí misma, objetiva y sin mediación, un trozo de verdad, cristalizado y detenido en el tiempo para su estudio”¹¹. Pero esto no es tal, dice: lo importante es escuchar lo que no se escucha. Todo aquello que se impone en el corte de campo es pura presencia y es ésta la que guía mayormente su actuar, llevando, por ejemplo, a ponerle micrófonos por todas partes a una planta en un gesto bastante invasivo, una suerte de extractivismo sonoro. Lo que no está, lo que quedó fuera de intención, fuera de deseo, fuera de mis oídos, de tus oídos, eso es lo que hay que escuchar. También lo que no puedo escuchar, no por “límites naturales”, sino por condiciones de escucha. Si el deseo busca algo cuando escucha, a toda costa, cae en el efecto contrario, hacer callar para hacer aparecer. Una práctica sonora jamás puede caer en eso. La idea es chocar con las condiciones, abrir la escucha en territorios determinados, no cerrarla en un objetivo, en la obtención de novedades auditivas o la paz interior.

6

Cuando Paul Preciado parte su *Dysphoria Mundi* citando al Ejército Zapatista de Liberación Nacional, “¿Escucharon? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el nuestro resurgiendo”¹², cabe preguntarnos qué escucha en esta apelación a la escucha. Es un mismo sonido, pero se puede estar escuchando al revés. La cuestión política de las prácticas sonoras debe no confundirnos al respecto.

11. Elisa Corona Aguilar, “El silencio en una grabadora: escuchando field recording como el registro de lo que no está ahí”, en *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, op. cit., p. 92.

12. Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi* (Madrid: Anagrama, 2022), epígrafe.



Delegación (2023)
Gustavo Celedón Bórquez



Peatonal (2023)
Gustavo Celedón Bórquez



Conciencia ecológica (2020)
Gustavo Celedón Bórquez

4

Fonografía, field recording y memoria sonora de la movilización política

Javier Osorio

Presentación

El recuerdo suele ir mirando las huellas de lo que desaparece con el tiempo. Como en la frase de Benjamin, el ángel de la historia está vuelto hacia el pasado, y aunque quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado, el soplo de una tempestad lo arrastra inevitablemente hacia adelante¹. Del mismo modo, si la marcha que alguna vez hicimos juntos impulsaba a un colectivo hacia adelante, dicho camino es visto de otro modo en el rebobinar de la memoria. El 25 de octubre del 2019, una enorme marcha en Santiago y en diversas ciudades de Chile, agrupó a miles de personas que caminaron juntas, en uno de los momentos más agitados del estallido en la sociedad chilena. Rainer Krause comenta sobre el video de esa marcha, captado desde el aire, que este

no registra el ruido, los gritos, la música que acompañaba a la manifestación, sino solamente el sonido mecánico de las aspas del helicóptero en que dicha imagen se tomó². ¿Desde dónde escuchar? ¿Cómo volver a la emoción que retiene lo efímero de un instante? Las imágenes, dice Brian Massumi, hacen que lo virtual aparezca

1. Walter Benjamin. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyazún (Santiago: LOM/ARCIS, s/f): p. 54

2. Rainer Krause, “Acerca de la construcción de espacios estéticos en las manifestaciones actuales”, Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa, eds. *Los futuros imaginados* (Santiago: Foro de las Artes, Universidad de Chile, 2020): pp. 90-94

no en su contenido, “sino de manera fugaz, en su secuenciación [...] en los giros y pliegues del contenido, en el movimiento de una muestra a otra”³. Ya sea que se trate de una imagen verbal, visual o auditiva, habría que prestar atención entonces a los entresijos y recovecos en los que se contiene –del mismo modo que lo creía Benjamin– un recuerdo que relampaguea entre los fragmentos acumulados de la historia.

Este texto consiste en una discusión sobre el *field recording*, entendido como práctica estética y política⁴, y sobre las memorias que se constituyen a partir de la grabación sonora. Se proponen ejemplos de la fonografía como práctica política, presentando también algunos registros de las memorias sonoras del estallido social en Chile, con el propósito de explorar algunas posibilidades de escucha del dispositivo, que pretenden escarbar otros surcos y articulaciones del documento como ruina del pasado.

I. Ontología de la grabación

En tanto que recuerdo mediado, o apoyado en el registro del sonido, hay algo que desafía a la memoria desde la ontología de la grabación. Por un lado, como Kittler señaló respecto del dispositivo fonográfico, este “no escucha como lo hacen los oídos, que han sido entrenados para filtrar de manera inmediata y diferenciar las voces, palabras y sonidos de los simples ruidos; el registra los sucesos acústicos como tal”⁵. Con ello, de lo que se trataría es de entender el acontecimiento sonoro tanto en su significado como en su materialidad;

3. Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. (Durham: Duke University Press, 2002): p 133

4. Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos explican la diferencia entre “grabación de campo” y el término “field recording” (en inglés), a partir del hecho de que este último haría referencia a “un género musical en sí y a las prácticas artísticas relacionadas al mismo”. La grabación de campo, en efecto, puede entenderse en términos más generales –como señala Vincent Battesti– como “uno de los métodos de investigación de la etnografía sonora y una forma de crear representaciones alternativas del conocimiento del trabajo de campo”. De todos modos, la grabación de campo como práctica etnográfica implica un tipo de “escucha profunda” que, en síntesis, es movilizadora también en términos acustemológicos y estéticos. Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, eds. *Escuchando lugares. El field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Santa Fé: Ediciones UNL, 2021); Vincent Battesti, “Ethnographies Sounded on What? Methodologies, Sounds and Experiences in Cairo”, en Michael Bull y Marcel Cobussen, eds. *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* (NY: Bloomsbury Academic, 2021): pp. 755-778.

en aquello que los oídos diferencian, como también en lo que el propio dispositivo deja escuchar: aspas de helicópteros, gritos a distancia, o el roce del metal y la madera en el golpe de unas cacerolas más cerca. Un trabajo de la artista japonesa Miki Yui, “Libertá” (*Small Sounds*, 1999), permite escuchar los *microsonidos* que componen el paisaje sonoro de una manifestación, como los gritos colectivos reducidos a un murmullo a distancia, o el amplificado chirrido metálico de un columpio en el que unos niños juegan al paso de los manifestantes⁶. En este paisaje de intensidades y perspectivas aurales, los pequeños sonidos proponen

atender a sucesos acústicos microscópicos, desatendidos, relevados por la escucha del dispositivo y la práctica de la grabación⁷.

5. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. (California: Stanford University Press, 1999): pp. 22-23). 7

6. <https://mikiyui.bandcamp.com/track/liberta>.

7. Tina Hanssen, “Please, do not turn up the volume’: quiet microsound and the displacement of auditory perspective in works by Miki Yui”, *SoundEffects vol 2, n°2* (2012): p. 62

8. Evan Eisenberg, *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. (California: Yale University Press, 2005)

9. En *World Trade Center Recordings* (1999), por ejemplo, Stephen Vitiello instaló micrófonos en la membrana de vidrio de unos de los edificios, registrando seis meses del paisaje sonoro desde el piso noventa y uno. En esas grabaciones se activa una memoria particular del lugar, pues, a pesar de no haber tenido relación alguna con los atentados del 2001, su escucha estaría conectada a la reconstrucción indicial que la ubica como referente vivificado de su anticipación, o como pieza de la memoria cultural de nuestro conflictivo presente. Anette Vandsø, “The resonating past. Stephen Vitello’s World Trade Center Recordings as a lieu de mémoire”, *SoundEffects vol 7 n°2* (2017): pp. 46-63.

Por otro lado, según Evan Eisenberg⁸, la mayoría de las grabaciones no son de hecho registro de nada, sino sonidos reunidos a partir de fragmentos de acontecimientos reales, que construyen un evento ideal, un sentido de lo “vivido”, que impregna tanto a la música como a la obra fonográfica en sí misma. Considerar desde este punto de vista la grabación de campo, permitiría generar interrogantes respecto del vínculo entre grabación y memoria, debido a la intención de registro que esta representa⁹. La técnica se inmiscuye siempre, condiciona y se superpone a la representación. A esto se refiere Gustavo Celedón, cuando señala que no es simplemente el aparato registrando, sino el sujeto, el aparato, la mezcla, el entorno, y el auditor: “Es una comunidad. No solo una comunidad de humanos y para

humanos [...] sino una comunidad que se extiende más allá de lo humano: ejes diversos que se convocan y van intercambiando posiciones y funciones, al punto que podemos decir que el entorno también registra ¿Y qué es lo que registra el entorno? La sensibilidad, la actividad sensorial de quien registra y del aparato —que también goza de sensibilidad”¹⁰ ¿Qué tipos de memorias se configuran en estas distribuciones de la sensibilidad? ¿Cómo pensar el pasado de esa comunidad, quizás transitoria, de personas, objetos y entornos?

2. Arte/política en el *field recording*

Desde mediados del siglo pasado, la utilización de la grabación de campo ha sido integrada en distintas estéticas de composición, que discuten una relación entre el sonido y la política. Por ejemplo, en el caso de la obra “Non consumiamo Marx” (*Música-Manifiesto* N°1, 1969), Luigi Nono utiliza las grabaciones realizadas en las calles de Venecia, durante las movilizaciones del año anterior que acusaban la mercantilización y el imperialismo en el contexto de la Biennale de Arte. Estas grabaciones comprenden “sonidos en una variedad de distancias focales, desde discursos a través de megáfonos y gritos individuales, hasta cantos y gritos grupales, y el ruido de los manifestantes chocando con la policía”¹¹. Los registros sonoros, junto a la lectura de frases de las movilizaciones estudiantiles del 68, comprenden luego objetos sonoros de una escucha implicada en la agitación política de esos días.

No obstante, ya sea por la transformación de los medios técnicos o por nuevas disposiciones hacia ellos, la práctica estética y política de la grabación ha cobrado relevancia en el contexto del

10. Gustavo Celedón, “El field recording como ensayo”, en Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos, eds. Op. Cit.: p. 62.

11. Jonathan Impett. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought* (NY: Routledge, 2018): p. 293.

field recording actualmente, delimitando un campo de posibilidades mayores de escucha e intercambio. El músico y artista sonoro Christopher DeLaurenti, por ejemplo, ha desarrollado parte de su trabajo a partir de lo que describe como “sinfonías de protesta” y “paisajes sonoros encontrados”¹². Desde su perspectiva, la práctica del sound recording se debe distinguir tanto del registro como del objeto sonoro, en tanto esta “se lleva a cabo en condiciones no controladas, experimentales y, a menudo, azarosas”, donde estar “en el campo” significa estar lejos la comodidad y la seguridad del hogar¹³. Uno de esos espacios de riesgo es, por cierto, el campo abierto por las formas de lucha colectiva. DeLaurenti comenta, en relación a ello, que la grabación hace más que simplemente documentar la protesta: “Durante la última década, los organizadores políticos me han dicho que secciones de mi álbum *N30: Live At The WTO Protest November 30, 1999*, ayudaron a aclimatar a los manifestantes novatos al caos y el trauma cuando las fuerzas del orden atacan. ‘No es música’, dijo uno, ‘es un manual de entrenamiento’”¹⁴.

Otro de los ejemplos en el desarrollo de un activismo de la grabación de campo, comprende al colectivo de arte sonoro Ultra-red, cuyo uso se enfoca en la creación de prácticas de “fonografía militante”¹⁵. Desde su participación en actividades de organización política, los miembros del colectivo graban las acciones y lugares de los encuentros, las intervenciones de protesta política, las dinámicas de trabajo y reuniones; luego, comparten dichas grabaciones en sesiones de escucha colectiva. Las reflexiones o sugerencias que emergen de estas sesiones, se incorporan luego a acciones y grabaciones

12. <https://delaurenti.net/phonography>

13. Christopher DeLaurenti, “A Secret History of Phonography”. *The Believer*. <https://www.thebeliever.net/a-secret-history-of-phonography-a-consideration-of-a-field-recording-of-a-dog-pound/>

14. Christopher DeLaurenti, “Towards Activist Sound”, *The Wire* https://www.thewire.co.uk/in-writing/columns/christopher-delaurenti_towards-activist-sound

15. <http://www.ultrared.org/mission.html>

posteriores¹⁶. Para Ultra-red, dice Susana Jiménez¹⁷, se trata de contribuir con la grabación al establecimiento y desarrollo de relaciones, pudiendo al mismo tiempo modificarlas. Se trata de hacer micropolítica desde la comunidad¹⁸.

3. El estallido en la memoria

¿De qué modo la estética y política de la grabación (de campo) ha implicado a las memorias del estallido social? Los sucesos que se precipitaron a partir del 18 de octubre del 2019 en Chile fueron, en efecto, documentados y acompañados por activistas de los medios, construyendo un archivo fragmentado y disperso de los gestos colectivos de resistencia y movilización, así como de la brutalidad de la represión policial. No es sencilla la escucha de estas grabaciones, entre otras cosas porque ellas siguen implicando a la comunidad en que se gestaron. Pero, asimismo, ellas evidencian una experiencia de la grabación sonora como herramienta política, que describe nuevas formas de subjetividad en el escenario de las memorias recientes.

A las cacerolas constituye un proyecto de audio editado el 22 de octubre por la Colectiva 22Bits. Se presenta como un “sample de la sonoridad que existe en Santiago en estos días”, y busca transmitir la escucha directa de un paisaje transformado por el cacerolazo en distintas ciudades de Chile afectadas “por la avaricia y el desdén de una clase política al servicio del neoliberalismo”¹⁹. Está compuesto de diferentes registros en los que el ritmo constante del cacerolazo destaca por sobre

16. Dont Rhine, “What Did You Hear? Another Ten Theses on Militant Sound Investigation”, en Randy Martin, ed. *The Routledge Companion to Art and Politics*. (NY: Routledge, 2015): pp. 83-89.

17. Susana Jimenez Carmona, Susana. “Silences and policies in the shared listening. Ultra-red and Escuchatorio”, *SoundEffects* vol 9, nº1 (2020): p: 121.

18. Por esta misma razón, las prácticas de grabación y composición de Ultra-red comprenderían “formas de protección y secreto, así como de fomento de la participación y construcción de la comunidad”. Brandon LaBelle, *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. (London: Goldsmith Press, 2018): p. 34.

ruidos de bocinas, gritos, pitos, silbidos y sirenas. Uno de los rasgos del *field recording*, como indicaba Celedón, es la creación de una comunidad entre el dispositivo, lo humano y el entorno que se “inscribe” como sujeto. Atender en este caso a la comunidad de la calle, a la efímera asamblea de instrumentos y voces, despliega una atención en la que nuestra escucha es movilizadora más allá de los actos específicos que se busca documentar. Sin necesidad de prescindir de la edición de estos registros, lo que ellos nos recuerdan es la materialidad de una experiencia no-sólo-humana de conexiones azarosas y múltiples: el estado callejero del encuentro en los primeros días de movilización.

Otro proyecto fonográfico del estallido es desarrollado por Valentina Villarroel, *18 de octubre (chile despertó)*, el cual documenta las acciones sonoras en el Gran Concepción²⁰. Las grabaciones registran diversas formas de manifestación en el espacio público –entre ellas, una performance de Un violador en tu camino y otros cantos y gritos colectivos²¹–, así como el ambiente sonoro de confrontación con la policía. En un momento, uno de los cincuenta registros sonoros incluye la voz de una mujer que se dirige a la grabadora por su nombre (“Y por qué no queman?”), relevando la posición e inmersión de la escucha dentro de la manifestación. Según Christopher DeLaurenti, hasta la década de 1990 había prevalecido una ideología de

la grabación que “mantenía invisible al registrador de campo y que se consagraba a la precisión, la fidelidad y el realismo”²².

En la aceptación de los ruidos, los roces del micrófono y las interrupciones, por otro lado, se expone la aparición de una escucha ecológica y subjetiva, desde dentro del colectivo sonoro.

19. <http://archivoveintidos.org/catalogo/a22009.html>

20. <https://valentinavillarroel1.bandcamp.com/album/18-de-octubre-chile-despert>

21. Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson, ed., *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile* (Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021)

La construcción de estas memorias aparece también en el trabajo del colectivo Radio Pasajes que, en *Espacio público: sonidos de la revuelta*, documenta otros de los aspectos que construyen la morfología del paisaje a través de la grabación de campo²³. En estas grabaciones, una escucha situada se desplaza entre el entorno y lo individual, llevando la atención al instante de irrupción de lo singular, así como a una micropolítica del detalle sonoro. Se trata, por lo tanto, de un trabajo complejo y de profundidades múltiples, donde la música ocupa un lugar significativo, como acto individual (“La cantora de la barricada”), canto colectivo (“Unísono”) o fenómeno sonoro amplificado desde los parlantes de alguna radio (“Quieren dinero”). Hay, además, instantes de espontaneidad y creatividad en los gritos de vendedores callejeros, discursos en alguna asamblea, y una ritualidad consagrada a la reflexión colectiva de la manifestación. Considerando funciones diferentes a la captura de la información –como señala Jürgen Müller–, la escucha servirá también como herramienta de orientación en espacios físicos o simbólicos, y como medio para reunir un conjunto de experiencias “que les permite a los sujetos actuar adecuadamente en determinadas situaciones esperadas o incluso inesperadas”²⁴. Atender a estas grabaciones, asimismo, implica la memoria de una comunidad posible, reconocida de hecho en las marcas audibles y en las micropolíticas de encuentros anteriores.

22. Christopher DeLaurenti. “A Secret History of Phonography”. Op. cit

23. <https://soundcloud.com/radiopasajes/sets/espacio-publico-sonidos-de-la>

24. Jürgen Müller, “The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge”, *Culture and Psychology* vol 18, nº 4 (2012): pp. 443-464.



Manifestación Somos + (2020)
Javier Osorio



Biblioteca Nacional. Santiago de Chile, (2019)
Javier Osorio



*Valentina Villarroel, 18 de Octubre
(chile despertó), (2020)
Carmen Benito*



*Alameda 6 de marzo (2020)
Kika Echeverría @kikaache*

5

Modelos para una metodología de trabajo: Desde el cine a la estética de la síntesis neural

Alejandra Pérez Núñez¹

Según Alexandre Astruc en su manifiesto *vanguardista* de 1948, el cine es capaz de representar de forma lógica y racional las ideas de la misma forma que la escritura. A esto lo ha llamado el *cine lapicera* o *film stylo*, que se libera de la tiranía de las imágenes y la narración². En su manifiesto también declara que esta propuesta no es nueva. “Feyder ha dicho: yo podría hacer una película del Espíritu de la Ley de Montesquieu. Pero Feyder estaba pensando en ilustrar con imágenes al igual que Eisenstein había pensado en ilustrar *El Capital* de Marx en forma de libro”³. También señala que el problema fundamental del cine es encontrar las maneras de expresar el pensamiento⁴.

1. También conocida como [elpueblodechina](http://elpueblodechina.org) <http://elpueblodechina.org>

2. Alexandre Astruc en Scott MacKenzie (ed.), *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* (California: University of California Press, 2021), p. 609. Todas las citas son traducciones del autor.

3. *Ibidem*, p. 605.

4. *Ídem*.

5. Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: the video essay in the digital age* (vol. 2) (Zúrich y Nueva York: Edition Voldemeer y Springer Wien, 2003), p. 6.

Para la artista Ursula Biemann ha pasado mucho desde *Sans soleil* de Chris Marker, película producida a principios de los años 1980, y que marca para ella el inicio del cine-ensayo que describe como “la emergencia de una práctica post estructuralista”⁵. Para Biemann, el cine-ensayo “es una práctica teórica, artística y política”. En *Stuff it* Biemann señala la necesidad de mirar las tecnologías y la internet e indagar en cómo nutren al

ensayo con su materialidad, mientras que abren nuevas posibilidades de compromiso crítico. Se trata de un desplazamiento fundamental, así como la separación del video-ensayo de la tradición literaria francesa germánica para adquirir una perspectiva postcolonial de estudios culturales⁶. Para Biemann el trabajo del ensayista no tiene tanta relación con documentar la realidad como con “organizar la complejidad [...] El ensayo es bueno para capturar los procesos abstractos e intangibles de las transiciones sociales y culturales”⁷.

Según Daniella Dotorinni el video-ensayo sigue la tradición del cine lapicera de Astruc y es en sí mismo una metodología de investigación: “El video-ensayo se configura claramente como una forma de análisis e investigación, como un ejemplo de pensamiento material (*material thinking*) que tiene lugar a través del contacto, la apropiación y la manipulación del propio objeto de investigación”⁸. Dotorinni asocia al video-ensayo todas las prácticas fílmicas asistidas por software especializado y basadas en la cultura del *software* y el *remix* como aquellas que van desde “el ludo essay, el *mash-up*, el *vidding* a las más poéticas y experimentales (el *lyric essay* o el *desktop documentary*)”⁹. La fotografía como método de investigación ha sido aplicada en el campo de la antropología visual¹⁰ y el cine etnográfico contribuyó al establecimiento de la subdisciplina de la antropología visual y también ha sido reconocido como una influencia fundamental como forma de arte y herramienta política¹¹. Jessica Jacobs reflexiona sobre el aumento de interés sobre el cine digital como método de investigación en geografía y lo compara con el desplazamiento al interior de los métodos cualitativos de investigación hacia formas de

6. *Ibidem*, p. 10.

7. *Ibidem*, p. 10.

8. Daniele Dottorini y Malena Di Bastiano, “El video-ensayo: la escritura o el montaje soberano”, *Arkadin*, n. 10 (agosto de 2021), p. 7.

9. *Ibidem*, p. 8.

10. Collier, John, and Malcolm Collier. *Visual anthropology: Photography as a research method*. UNM Press, 1986.

11. Jessica Jacobs, “Filmic geographies: the rise of digital film as a research method and output”, *Area* 48, n. 4 (2016), p. 452.

cuestionamiento basadas en la práctica, experienciales y corporeizadas.

El artículo “El estudio como laboratorio”¹² establece que la investigación en la práctica (*practice based research*) ha evolucionado en que ambas son actividades interdependientes que tienen beneficios mutuos, así como resultados distintivos. De esta forma, investigación y práctica o investigación y realización, pueden considerarse como un continuo, lo que abre espacio al arte para ser considerado un tipo de pensamiento material y la puesta a prueba de sus diseños como metodologías de investigación. La investigación artística en la práctica puede analizar, cuestionar, proponer y describir representaciones, visibilizando las relaciones de poder que están incorporadas en las representaciones de la otredad.

Un caso relevante de este tipo de operaciones es el trabajo de la cineasta y etnógrafa vietnamita Trinh T. Minh-ha, quien ha señalado las relaciones de poder implícitas en el cine del primer y tercer mundo. En su crítica, alerta el frecuente cuestionamiento a que una cineasta del tercer mundo haga cine sobre el tercer

mundo, como un problema de objetividad, de subjetividad versus objetividad, de afuera y adentro. Minh-ha pregunta ¿Dónde está la línea que separa el interior del exterior?¹³ a la vez que interroga si es que puede la teoría del cine hablar desde el cine en sí mismo, sin tomar conceptos de otras prácticas. Ante esto enfatiza que la evidencia continúa siendo evidencia, aunque la mirada se califique a sí misma como subjetiva u objetiva. De fondo continúa el poder que tiene el *film* para capturar la realidad (ahí afuera) para

12. Ernest A. Edmonds, Alastair Weakley, Linda Candy, Mark Fell, Roger Knott y Sandra Pauletto, “The studio as laboratory: combining creative practice and digital technology research”. *International Journal of Human-Computer Studies* 63, pp. 452.

13. Trinh T. Minh-ha, “Not you/like you: postcolonial women and the interlocking questions of identity and difference”, *Cultural Politics*, n. 11 (1997), “the question of outsider and insider in ethnographic practices.”p. 3.

14. Trinh T. Minh-ha “Documentary Is/Not a Name”. *October*, 52, 76. (1990), p.83.

nosotros (aquí dentro)¹⁴. La crítica de Minh-ha a la racionalidad cartesiana es incorporada a la metodología que será descrita más adelante, en el sentido en que el cine es considerado un ensamblaje social y técnico capaz de producir conocimiento a propósito de su involucramiento, precisamente por la difusa línea entre adentro y afuera, entre lo subjetivo y lo objetivo.

En esta misma dirección, de cuestionamiento de la separación objetividad-subjetividad en el contexto de la metodología de investigación artística se propone la práctica artística como un instrumento de medición y a la vez de intervención. La metodología tiene una capacidad performativa y mientras se ejecuta produce la realidad. La música computacional y el cine como herramientas de medición y ensayo, cuestionan las divisiones de la experiencia de lo subjetivo y objetivo.

El método como instrumento de medición e intervención coincide con las descripciones que realiza la historiadora de la física Karen Barad sobre los experimentos de Niels Bohr que confirman que los diseños experimentales influyen en los resultados de forma material. En este sentido, Karen Barad ofrece conceptos importantes para esta metodología, como la difracción, la “intra materialidad” y la interferencia, los cuales ayudan a comprender el quehacer artístico en la práctica. Barad sugiere el concepto de intra materialidad como una alternativa al de interactividad para detener la dinámica de representaciones donde el sujeto está separado del objeto.

En su artículo¹⁵, Scurto, Caramiaux y Bevilacqua, delimitan la práctica difractiva del aprendizaje de máquinas (*machine learning*) en el marco material del diseño

15. Hugo Scurto, Baptiste Caramiaux y Fredric Bevilacqua, “Prototyping machine learning through diffractive art practice”, en DIS ‘21: Designing Interactive Systems Conference 2021 (Nueva York: Association for Computing Machinery, 2021), pp. 2013-2025. 16. Memo Akten, “Deep visual instruments: realtime continuous, meaningful human control over deep neural networks for creative expression” (tesis doctoral, Goldsmiths, University of London, 2021).

de interacción. Con este objetivo revisan los aportes de trabajos relacionados con el diseño de interacción humano-computador (HCI), nuevas interfaces para la expresión musical y arte computacional. También revisan estudios centrados en la práctica performativa musical y el arte robótico basado en herramientas de aprendizaje de máquinas, en lo que esperan revelar la materialidad computacional y el potencial de incorporación (*embodiment*) para desarrollar prototipos de inteligencia artificial que reconfiguran sus propios comportamientos técnicos y conceptuales.

Algunos artistas que involucran en su práctica el uso de tecnologías informáticas han explorado las interfaces y cuestionado el rol del usuario. Han traído desde el mundo de la música computacional el concepto de ejecutante o performista (*performer*), que representa mejor la relación del músico con su instrumento, pues sugiere una relación que no solamente es de uso, en el sentido de que no implica una relación entre un sujeto y un objeto sino más bien una correspondencia material y estética entre gesto e información.

Memo Akten realizó su tesis doctoral en el departamento de Computación Creativa de Goldsmiths en “instrumentos profundos”. Allí integra redes neuronales para escribir, generar imágenes y distintos acercamientos a la música. Akten, que ha desarrollado instrumentos multimediales haciendo uso de redes de aprendizaje profundas, que aumentan la performance creativa, por ejemplo, el uso de gestos para navegar bancos sonoros. Su trabajo desarrolla formas de “control humano significativo” que está definido por la predictibilidad y la responsividad. El desarrollo se enfoca en el control continuo en tiempo real para incrementar la capacidad de feedback inmediato en la

performance interactiva (el *live act* o acto en vivo). Esta inmediatez favorece la exploración sin objetivos. En su investigación, Akten ha buscado formas para navegar y explorar qué información valiosa ha aprendido una *Deep Neural Network* (DNN) y cómo se puede usar ese tipo de modelo para la producción de trabajos artísticos y creativos de manera performativa y expresiva¹⁶.

Para Akten, la relación con los instrumentos se extiende más allá del usuario y en su lugar está la ejecutante (performer) del instrumento. El artista utiliza al menos dos tipos de redes neuronales para producir samples. Las redes del tipo *Generative Adversarial Networks* (GAN) y las *Deep Convolutional Generative Adversarial Networks* (DCGAN), con las que establece una red de discriminación. Otros artistas, como Dadabots, utilizan redes neuronales como Sample RNN, un modelo neural de generación aural. En su artículo, Carr y Zukowski documentan cómo, desde comienzos del siglo XX, para la generación de música de estilo black metal y rock matemático la manipulación del timbre se volvió relevante para la composición, al mismo tiempo que indican el potencial investigativo de la estética de la síntesis neural y su quimera compuesta de coros de voces fantasmales y la inter-polinización de múltiples registros¹⁷.

Recientes investigaciones artísticas, como la de Rebecca Fiebrink, Gabriel Vigliensoni y Louis McCallum en Goldsmiths¹⁸, se han enfocado en la investigación de las firmas rítmicas en los espacios latentes de ritmos musicales. En el caso de R-VAE¹⁹, se habilita un tipo de codificación que considera una tercera grilla métrica lo que deriva en una codificación de

17. C. J. Carr y Zack Zukowski, "Generating albums with SampleRNN to imitate metal, rock, and punk bands", arXiv:1811.06633v1 (noviembre de 2018), pp. 1-2.

18. Gabriel Vigliensoni, Louis McCallum y Rebecca Fiebrink, "Creating latent spaces for modern music genre rhythms using minimal training data", ICCV'20 11th International Conference on Computational Creativity (2020).

19. Rhythm generator using Variational Autoencoder (VAE).

la estructura del ritmo en la estructura de los datos. Una grilla métrica se puede explicar como la ratio principal según la cual los comienzos de las notas son localizados en una medida¹⁸. Según Vigliensoni, McCallum y Fiebrink, los géneros de música actual (como footwork, trap, 2-step, gqom, drum and bass, y dembow) se basan en ritmos hasta de 32 veces una nota triplet, por lo que la codificación debe hacerse de forma más fina. Para su investigación, la interacción con un espacio latente plantea preguntas excelentes como: ¿Cómo se pueden caracterizar los espacios latentes en términos de suavidad de las interpolaciones? O ¿Cuál es una buena métrica para medir la riqueza del espacio codificado? Al fondo de su investigación resuenan preguntas que se escapan a la literatura técnica, como las que apuntan a las pequeñas diferencias en la percepción de formas rítmicas.

El trabajo liberado por IRCAM, Realtime Audio Variational autoEncoder (RAVE)²¹, consiste en una librería basada en un modelo de generación profunda para la codificación automática de audio basada en redes neuronales convolutivas que permite ejecutar síntesis de forma de onda de audio y trabajar en tiempo real con redes neuronales en el entrenamiento del modelo. Gabriel Vigliensoni, Phoenix Perry y Rebecca

Fiebrink apuntan a la utilización de bases de datos pequeñas en el entrenamiento del modelo, lo que resultaría en un aumento de la influencia humana sobre el modelo computacional de GenAI. Menciona por ejemplo, el trabajo de Dadabots, que entrena el modelo sobre un solo álbum de una banda de black metal y el trabajo de Anna Ridler que entrena al modelo pix2pix con todos sus dibujos para continuar generando dibujos²².

20. Vigliensoni, Gabriel, Phoenix Perry, and Rebecca Fiebrink. "A Small-Data Mindset for Generative AI Creative Work." (2022).

21. Antoine Caillon y Philippe Esling, "RAVE: A variational autoencoder for fast and high-quality neural audio synthesis", arXiv preprint arXiv:2111.05011 (2021).

22. Vigliensoni, Gabriel, Phoenix Perry, and Rebecca Fiebrink. "A Small-Data Mindset for Generative AI Creative Work." (2022).

En este sentido el uso de pequeñas bases de datos (*small datasets*) recuperan la agencia humana sobre el modelo computacional.

Cabe destacar además la literatura que considera la síntesis neural de audio como una metodología de investigación. En el campo de la antropología, Mark Dyer revisa ejemplos de la música computacional y el uso de modelos entrenados con aprendizaje supervisado como métodos para representar las ciudades²³. Dyer ejemplifica su argumento con la actividad de artistas tales como Sam Salem, cuya obra *Midlands* (2019) deriva material musical desde la red neuronal profunda WaveNet. Del mismo modo, describe el trabajo de Jennifer Walshe quien usa la red neuronal SampleRNN en la obra *A late anthology of early music. Vol. 1: ancient to renaissance* (2020) para crear una narrativa simulada del arte musical occidental. También menciona los trabajos *The lady 's glove* (1991) y *Spring spyre* (2012) de Laetitia Sonami, quien usa aprendizaje de máquinas para mapear instrumentos digitales²⁴. Según Dyer, estos trabajos pueden ser descritos como antropología artístico-algorítmica, y lo que Salem y Walshe realizan es “utilizar aprendizaje de máquinas para explorar, refractar y reimaginar los pasados y presentes de los contextos personales en que cada trabajo reside. Explorar cómo cada compositor debe primero recolectar el cuerpo de datos desde el mundo, para entrenar el algoritmo, un proceso de encontrar, compilar y refinar”²⁵.

Describe más allá, los extraños glitches y artefactos de audio, que no son para él solo decoraciones estéticas. Más bien en su desplazamiento desde las fuentes originales surge un espacio interpretativo en que la audiencia es invitada a evaluar cómo

23. Mark Dyer, “Neural synthesis as a methodology for art-anthropology in contemporary music”, *Organised Sound* 27, n. 2.

24. Para *Spring spyre*, Sonami colaboró cercanamente con la desarrolladora Rebecca Fiebrink y su herramienta de aprendizaje de máquinas *Wekinator*.

25. *Ibidem*, p. 5.

sienten estos sonidos respecto a cómo deberían sonar. Para Dyer la materialidad de una presencia múltiple aproxima el método de trabajo con redes neuronales al cine de Trinh T. Minh-ha y a su concepto de hablar en las cercanías “speaking nearby”²⁶. Para el autor este tipo de metodologías constituyen una antropología en el sentido que Tim Ingold la define, como un “aprendiendo a aprender”.

B. Metodología.

El trabajo que describiré a continuación fue desarrollado con el archivo de sonido de la comunidad colaborativa de arte digital Dada²⁷ en Mayo de 2023. Para ellos he compuesto *What a very good soup*, una colección de sonido para cuatro canales que fue desarrollado para ser utilizado en una instalación inmersiva cuadrafónica²⁸. El sonido, para cuatro canales fue producido usando herramientas de software libre como SuperCollider y Pure Data. Un total de quinientos archivos, de duración y calidad heterogéneas fueron explorados y estandarizados ejecutando líneas de comando para procesar de forma masiva los audios. En este proceso los distintos archivos, frecuentemente notas de voz y grabaciones hechas con teléfonos y también composiciones e improvisaciones en vivo, fueron indexados por asociación a las categorías de música, poesía, lenguaje, ambientes naturales, ambientes urbanos, música y *spam*.

26. Ibidem, p. 6.

27. <https://dada.nyc/home>

28. Parte de la sala inmersiva expuesta en la exhibición “Dada Perspective” en el Meet Center for Digital Culture en la ciudad de Milán en Italia <https://www.meetcenter.it/en/event/dada-perspective-opening-2/>

Lo siguiente fue establecer una serie de procesos automatizados para reproducir fragmentos de estos audios en un *loop* y también registrar aleatoriamente fragmentos de los fragmentos. Estas acciones fueron iteradas.

Los archivos de Dada fueron reproducidos en una lista que cambiaba al azar según un metrónomo cuyo tempo también cambiaba al azar. En estas operaciones elementales comienzan a aparecer artefactos sonoros e inter-polinización de los registros con aquella cualidad descrita como fantasmal o extrañamente extraña, que según Dyer corresponde al espacio interpretativo que surge con el desplazamiento desde la fuente original, entre lo que se escucha y lo que se asocia a lo que es.

Una colección de quinientos elementos puede ser considerada una base de datos pequeña (*small dataset*) y sobre ella teóricamente una aplicación de inteligencia artificial podría explorar, clasificar y refinar, produciendo nuevos sonidos con la cualidad característica del archivo. Para componer *What a very good soup* he seguido un método artístico algorítmico con la idea de producir desplazamientos desde la fuente original a través de la concatenación de procesos ejecutados con software. ¿A quién corresponde la agencia en esta red de procedimientos?.

Conclusiones

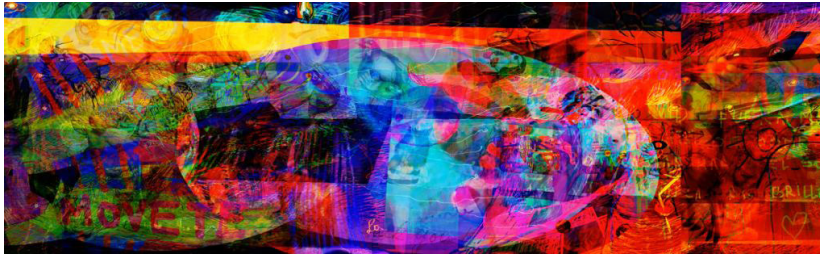
En esta exploración se ha aplicado una metodología algorítmica para navegar la complejidad de los bancos sonoros y producir poesía-sonora-ensayo a partir de esta navegación. La exploración junto a procesos algorítmicos abre el dilema de la identidad “el dilema de que el trabajo sea explicado (o clausurado) a través de la propia personalidad y los atributos particulares de cada una”²⁹. La identidad está difractada por las operaciones de muestreo y azar. La composición desde un punto de vista colectivo dispone la atención sobre las pequeñas diferencias y la percepción de inter-polinizaciones, los acercamientos

29. Nancy N. Chen, y Trinh T. Minh-Ha. “Speaking nearby.” In *Visualizing theory*, pp. 433-453. (2014).p. 83

oblicuos al otro, “hablando cerca“ como señala Trinh Thi Minha³⁰. La presencia múltiple característica de este acercamiento revela la estructura de la que los archivos son parte. El método de composición opera incorporando la subjetividad en relación con lo otro como multiplicidades de yoes involucrados en el movimiento a aproximarse a otros yoes.



30. “un hablar que no objetiva, que no señala un objeto como si estuviera lejos del sujeto hablante o ausente del lugar hablante. Un hablar que reflexiona sobre sí mismo y puede acercarse mucho a un tema sin apoderarse de él o reivindicarlo. Un hablar en breve, cuyos cierres son sólo momentos de transición que se abren a otros posibles momentos de transición, son formas de indirectas bien comprendidas por cualquiera que esté en sintonía con el lenguaje poético”. *Ibíd.* p. 87





Dada Perspective, (2022)
Beatriz Ramos



Retrato de Alejandra Pérez (2022)
Fotografía de Óscar Santis



What a very good Soup (2023)
Sonido para el *Immersive Room* de *dada.nyc*
Alejandra Pérez

BIOGRAFÍAS

Sofía Balbontín es Arquitecta y artista sonora, co-directora del proyecto Espacios Resonantes y miembro del equipo del Núcleo de Lenguaje y Creación UDLA. Su trabajo se enfoca principalmente en la investigación artística que explora la interacción entre la arquitectura, el sonido y la escucha, elaborando desde este cruce propuestas experimentales en torno a la música, el video, la performance y la instalación. Ha participado en conferencias y exhibiciones en Valparaíso, Valdivia, Santiago, Nueva York, Madrid, Lisboa, Braga, Budapest, Barcelona, Zaragoza, Ebro y Bilbao. Actualmente es candidata al Doctorado en Artes Performáticas de la Universidad de Lisboa.

Gustavo Celedón Bórquez es Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8, Francia. Docente e investigador de la Escuela de Cine y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso.

Es miembro del Laboratorio de Estudios e Investigaciones sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8 y del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso. Ha publicado, entre otros, *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016), *No Lego* (Cenalties, 2019) y *Filosofía y Experimentación Sonora* (Metales Pesados, 2023). Músico, grabador de campo y cineasta.

Alejandra Pérez Núñez es una artista chilena. Sus intereses incluyen, el hackeo, el software libre, la performance y la filosofía. Ha sido formada en psicología, estética y medios, en Chile en la P. Universidad Católica y en Holanda en el Instituto Piet Zwart. El año 2020 ha recibido el grado de Doctor en Filosofía por la Universidad de Westminster, Inglaterra.

“Mi trabajo se desarrolla en torno al concepto de imperceptibilidad, los fenómenos imperceptibles, la violencia epistémica y el tiempo profundo. En todos estos casos la imperceptibilidad toma distintas formas relacionadas con el acceso al conocimiento”
+ info: <http://elpueblodechina.org>

Renata Carrasco es compositora electroacústica del Conservatorio Nacional de Pantin en Paris-Francia (2006-2009). Ahí, fue alumna de la compositora electroacústica Christine Groult y el compositor y baterista Marco Marini.

Paralelamente, cursó por dos años en el mismo conservatorio, la clase de composición instrumental de Pascal Zavaro. Entre 2007 y 2008 formó parte del colectivo de compositores electroacústicos KMPantin 93. En 2008 tomó el taller de dirección de improvisación colectiva «Mirage», el que utilizaba la técnica de Song Painting, junto a los profesores Anne Laure Poulain, Adrien Amey y Jeannot Salvatori. Este taller fue organizado por «Le Pôle Ressources Amateurs Musique et Dance y le Pôle Voix 93 de l'association Cités/Musique». Anteriormente cursó un año la clase de improvisación vocal de la cantante y profesora Argentina Ana Finger en Taller de Musics, Escola de Música en Barcelona-España (2005).

Javier Osorio es Doctor en Historia (Pontificia Universidad Católica de Chile) y Magister en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Es docente en la Facultad

de Filosofía y Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado, donde se desempeña como profesor colaborador del Magister en Musicología Latinoamericana. Sus áreas de investigación son la historiografía de la música popular en relación a la memoria y al archivo, y los estudios sonoros vinculados al uso de las tecnologías y los medios. En sus publicaciones recientes ha abordado, entre otros asuntos, el grito y las sensaciones aurales en los espectáculos de masas, las conexiones entre voz y tecnología en el arte sonoro, y los vínculos entre escucha y política a través del disco y la radio.

EDICIÓN:

ÉCFRASIS, ediciones

info@ecfrasis.com

<http://ecfrasis.com>

Santiago, Chile

CO-EDICIÓN:



((en))clave sonora

sello editorial

<http://proyectosonec.org>

COLABORA:

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

SULPONTICELLO

FINANCIA:



Proyecto financiado
por fondart nacional,
convocatoria 2022

ÉCFRASIS

SÓNEC

IEC