

TESIS DOCTORAL

2018

ESTÉTICA DECLINADA: INSTITUCIÓN Y DECOLONIALIDAD EN EL CONTEXTO DE LO SONORO

NORBERTO BAYO MAESTRE

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA
JORDI CLARAMONTE ARRUFAT (CODIRECTOR), UNIVERSIDAD
NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED).
MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ (CODIRECTOR), UNIVERSIDAD
EUROPEA DE MADRID.**

A las matriarcas Lola y Asun Maestre, Julia Chaves y Pepa Bayo Alés;
y a mi marido y compañero de viaje, Aarón Navia Fernández.

ÍNDICE

**Estética declinada:
institución y decolonialidad en el contexto de lo sonoro
(Tesis doctoral)**

INTRODUCCIÓN	7
---------------------------	----------

PRIMERA PARTE	10
----------------------------	-----------

Capítulo 1. Instituir paisaje creativo como práctica artística institucional.

Libre enseñanza e institucionalización en Artes, 11; John Dewey y el giro continental, 17; Declinar lo múltiple: responsabilidad social y cultura creadora latinoamericana, 22; Hacia una musicología relacional, 30.

Capítulo 2. Alejamiento, privación y exceso en el contexto decolonial latinoamericano.

Estéticas caníbales en el pensamiento estético latinoamericano, 37; Bolívar Echeverría y la “modernidad alternativa”, 44; Declinar como renuncia: hacia una crítica de la resistencia cultural, 49; Hacia una estética modal, 56.

SEGUNDA PARTE	64
----------------------------	-----------

Capítulo 3. Composición, interpretación y comunidad contemporánea.

La escucha relativa, 65; Repensando la aleatoriedad: autonomía modal en la música panteística de John Cage, 73; La escucha declinada en Theatre Piece de John Cage, 81.

Capítulo 4. Memoria, identidad y mestizaje cultural.

La escucha suspendida, 90; La ciudad letrada y la transculturalidad de lo sonoro, 97; Mestizaje “tzántzico” y el nacionalismo cultural contemporáneo, 105.

Capítulo 5. Derivas del territorio equinoccial.

La escucha figurada, 111; *Contexto sonoro expandido en el pensamiento equinoccial contemporáneo*, 117; Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos, “Sangre entre iguanas y palomas (tercer actor)”. En *álbum Suicidio en Guayas*, 130; Latitudes sonoras expandidas en la composición electroacústica contemporánea, 135.

Capítulo 6. Resonadores interdisciplinarios.

La escucha efectiva, 144; Sonologías de ficción en el Quito Institucional del siglo XVI, 149; Desacoplar los afectos: nueva objetividad como medio de producción literaria, 156; Sonologías de contexto en *Un Hombre Muerto a Puntapiés* hecho teatro, 161.

Capítulo 7. Ecología sonora y mediación cultural actual.

La escucha derivada, 169; *Transformar la memoria: la responsabilidad como espacio de reflexión institucional*, 176; La contienda estética de la escucha y el pensamiento sonoro actual, 179.

CONCLUSIONES **188**

BIBLIOGRAFÍA **194**

ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

Tabla nº 1.	Primera declinación, 58.
Tabla nº 2.	Estética declinada I, 62.
Tabla nº 3.	Segunda declinación, 66.
Tabla nº 4.	Tercera declinación, 96.
Tabla nº 5.	Cuarta declinación, 117.
Tabla nº 6.	Estética declinada II, 136.
Tabla nº 7.	Declinaciones estéticas, 139.
Tabla nº 8.	La condición “grado cero”, 141.
Tabla nº 9.	Quinta declinación, 146.
Imagen nº 1.	UHMAP - Programa de mano (frontal), 167.
Imagen nº 2.	UHMAP - Programa de mano (envés), 168.
Tabla nº 10.	Sexta declinación, 175.
Tabla nº 11.	Estética declinada III, 189.
Tabla nº 12.	Declinación sonora contemporánea, 190.
Tabla nº 13.	Paradigma disciplinar de la estética declinada, 191.

INTRODUCCIÓN

[OVERTURA]

(7 – 9)

Nuestra principal tarea será saber detectar los escenarios creativos como vehículo de emancipación colectiva y las relaciones e intereses comunitarios a razón de las Artes y lo sonoro. El discurso de la escucha institucional planteará los consensos sujetos, en su mayoría, a un programa diplomático de lo sonoro. Así, tras una larga reactualización de lo sonoro, hoy coexiste como lugar para virtualizar la práctica artística del presente dependiendo del discurso globalizador y de la *paradisciplinariedad* musical como única solución integral para la configuración de los sujetos creativos.

En nuestra investigación trataremos de dar respuesta a:

¿Qué relación se da entre las prácticas artísticas emergentes y las respuestas institucionales para desarrollar conocimientos estéticos del mañana?

¿Cómo la idea de progreso en el Arte ha venido generada gracias a una conducta mimética atemporal a la condición de centro para las prácticas culturales autónomas periféricas?

¿Cuáles son los planteamientos interinstitucionales de creación artística y culturales que evitan caer en el riesgo de la distribución y la propaganda?

Nuestra hipótesis tratará de evidenciar el tipo de potencia disposicional capaz de unificar relaciones transoceánicas en aras de una estética modal. Articularemos las respuestas de nuestro estudio a la práctica sonora relacional y modal y triangularemos las respuestas desde lo estético, lo emergente y lo creativo social latinoamericano. Trataremos de describir un contexto sonoro actual donde:

- Establecer las condiciones institucionales del arte para el intercambio estético del presente, es decir, para la objetualidad común en un tiempo y espacio comunitario.

- Describir, desde los debates actuales latinoamericanos decoloniales Sur/Sur en relación con lo sonoro, las condiciones institucionales del arte y comparar los planteamientos de la producción artística para el siglo XXI.

- Elaborar un mapa sonoro entre diversas estrategias de escucha para la formación de creadores y espectadores que redefinen las relaciones transoceánicas en territorio hispanoamericano.

En esta investigación pretenderemos analizar las propuestas y estrategias artísticas que condicionan la producción estética contemporánea en el diálogo hispanoamericano. Será fundamental recolectar datos sobre las prácticas emergentes sonoras en ciertas sociedades configuradas bajo el reclamo del discurso colonial/decolonial. Y observaremos las principales estrategias creativas de recuperación de memoria histórica y práctica artística de procesos de intercambio cultural para la formación de públicos.

Pretendemos dividir metodológicamente este trabajo en dos partes:

1. Definir el sonido como tiempo *inter*transitivo de las Artes y huella transversal en la construcción de sentido en América Latina.
2. Definir las relaciones de lo sonoro como espacios de formación y aprendizaje contemporáneos.

Establecemos acciones de escucha que desarrollen las competencias de investigación, gestión y colaboración con los estudios sonoros actuales, con énfasis en el ámbito de la cultural, la responsabilidad institucional y los espacios de participación y formación de la comunidad. En el campo de las Artes, el conocimiento previo del *quehacer* creativo disciplinar es fundamento de acción y engranaje creativo. Nuestra apuesta será reconocer las herramientas de desarrollo y empoderamiento que enfatizan los hábitos de mejora y actitudes de potencialización pedagógica a partir del coaprendizaje creativo artístico. Ecuador trazará hoy, por su riqueza intercultural y multiétnica, un encuentro entre la práctica creativa y las necesidades de la convivencia entre instituciones. Nuestra propuesta será diseñar un paisaje afín al *quehacer* creativo experimental y profesional en Artes. Hoy contamos con espacios compartidos de aprendizaje en creación artística que favorecen las capacidades de un paisaje presentado aquí como campo de fuerza para el encuentro colaborativo. Producir Artes en el siglo XXI significará conocer procesos de transferencia del conocimiento cooperante en laboratorios de aprendizaje creativo y aportar al *quehacer* artístico. Instituir en Artes significará diseñar, gestionar y poner en valor dicha transferencia. La comunidad creativa innovadora será aquella que proponga modelos instituyentes de conocimiento hacia una transferir de prácticas creadoras comunitarias.

PRIMERA PARTE
[TEMA PRINCIPAL]
(10 – 63)

Capítulo 1. Instituir paisaje creativo como práctica artística institucional.

Libre enseñanza e institucionalización en Artes, 11; John Dewey y el giro continental, 17; Declinar lo múltiple: responsabilidad social y cultura creadora latinoamericana, 22; Hacia una musicología relacional, 30.

*Because the world is round it turns me on
Because the world is round, ah
Because the wind is high it blows my mind
Because the wind is high, ah
Love is old, love is new
Love is old, love is you
Because the sky is blue, it makes me cry
Because the sky is blue, ah*

“Because”, *Abbey Road* (1969), The Beatles

[I]

Libre enseñanza e institucionalización en Artes

Con el fin de establecer los inicios metodológicos que comprenden parte de esta investigación doctoral, comenzaremos describiendo la didáctica en Artes como un instituir capaz de llevar a la comunidad el diálogo con la formación del individuo creativo. Para ello, reconoceremos unos hitos que nos servirán para describir una comunidad creativa dando a conocer dinámicas profesionales en Artes y estrategias de enseñanza-aprendizaje basadas en experiencias significativas de servicio-aprendizaje, investigación, creación, producción y difusión creativa. El ideal de aprender a pensar que describiremos apostará por el apoyo comunitario reflexivo desde y para el diálogo en Artes a través de dinámicas creativas capaces de coproducir creatividades compartiendo aprendizajes. Por un lado, describiremos las competencias creativas profesionales que se dieron a comienzo del siglo XX en la “Institución Libre Enseñanza (ILE)” con el fin de evidenciar nuestra hipótesis principal; por el otro, trazaremos un arco temporal inicial para el debate

institucional regional que dio origen desde la reforma universitaria de América Latina de 1918 (Córdoba, Argentina). Ambos modelos permitirán reconocer un primer estado de la cuestión para los planteamientos institucionales fundamentales de hoy como son el acceso a la educación universal, la autonomía universitaria, el cogobierno y el compromiso con la sociedad. Hoy, las artes y la cultura ocupan un papel muy importante dentro de los aprendizajes innovadores. La oferta académica en Artes parecería responder a la interacción entre individuo y experiencia. Si el Arte es una de las facetas fundamentales del ser humano, la educación de un país será el reflejo de su cultura, también en la manera de relacionarnos con la naturaleza y con los productos que resultan de ella. La educación habla de cómo relacionarnos socialmente, participando de los bienes que producimos todos y cómo nos relacionamos con lo trascendente.

Cabría señalar tres características de lo que entendemos como aprendizajes innovadores y que lo aplicaremos a nuestro cuerpo de investigación: primero, la irrupción constante de la tecnología y que supone un cambio en, para y desde la práctica artística; segundo, la relación disciplinar en cuanto a formas de expresión y creación; tercero, sobre el tipo de conciencia ecológica que asocia el discurso artístico y actitud crítica. Estas dinámicas ayudan a fortalecer el empoderamiento personal, comunitario y crítico de manera integral, generando oportunidades y habilidades emprendedoras que potencian el conocimiento creativo y coaprendizaje en Artes de manera efectiva.

La historia de la filosofía occidental ha presentado numerosos casos de laboratorios de racionalidad pedagógica donde se fomentaba la liberación del espíritu crítico a través de la creación colectiva o quehacer empírico. El pragmatismo idealista alemán contemporáneo resonó en la institución educativa española de finales del siglo XIX como el lugar dónde reconciliar presente y comunidad social. Las estrategias grupales hacia prácticas transdisciplinares ayudaron a dinamizar el debate intergeneracional de las prácticas pedagógicas desarrolladas en y para las artes; pensaremos en los contextos de formación profesional de artistas y lugares que permitan emancipar la práctica colectiva creadora a partir de programas centrados en el producir cultural y desarrollo de las capacidades profesionales afín a su campo de experiencia:

Las obras de arte traen, como Prometeo, a la tierra un rayo de la belleza infinita; son una viva y progresiva revelación de la divinidad de los hombres. Es bello lo que su límite y género es semejante a Dios, y refleja en sí con

carácter individual la construcción del mundo, en unidad, en oposición, en armonía. [...].

Pero los artistas de los diferentes géneros deben reunirse en una sociedad superior, y definitivamente en una sociedad total artística, para establecer entre las partes particulares aquella armonía superior, que deba producir en su tiempo las más grandes, más durables y más bellas obras, para el honor el genio artístico de la humanidad (Krause [1811], 2003).¹

Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), en *Ideal de la humanidad para la vida* (1811) establecerá un primer género de sociedades fundamentales en el matrimonio, la amistad y el trato libre social (sociedades personales) y un segundo género como sociedades fundamentales científicas. La idea del artista versará entre el artista ideal o el artista útil, siendo este segundo el comprometido con la idea de la humanidad progresista e idealista. Justamente, las sociedades fundamentales científicas darán pie a esa afinidad por innovar el pensamiento protocrítico en sociedad. Lo artístico dirigirá, como forma social, el carácter de los individuos que la componen. Las sociedades del primer tipo ayudarán a discriminar la originalidad artística y poética que del segundo grupo deriva hacia las instituciones responsables la observación histórica del contexto. Los objetivos de los individuos de una sociedad fundamentalmente científica propondrán *conocer bajo un modo propio y libre; indagar racional y metódica; comunicar efectivamente a otros una exposición peculiar, clara y bella*². La *sociedad doméstica* deberá dirigir la formación de la comunidad en las libres sociedades científicas basadas en la cultural, lo nacional y lo global. Krause propondrá un repensar de conservatorios, museos y academias debido a la formación de maestros hábiles que muestran diferentes maneras de acercarse al objeto de estudio y diferentes miradas para la composición. Para el Arte, como materia científica y propuesta integradora, se hará necesario la implicación del primer grupo de sociedades sin reducir los contenidos propios de estilo o género. La confrontación de lo propio será el resultado de un enfrentamiento intercultural: *los artistas han de tener dentro de su pueblo materia viva de invención y ejecución junto con una consideración social correspondiente a sus funciones, y han de exponer sus obras en periodos regulares ante el público para la reanimación y edificación de la vida común y*

¹ Karl Christian Friedrich Krause, *Ideal de la humanidad para la vida* (Biblioteca Universal (1811): 2003), 31-32. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89759.pdf>

² Krause, *Ideal de la humanidad...*, 77.

la artística ³. Un tercer tipo de sociedades, las sociedades formales, apelarán al tipo de costumbres domésticas y públicas que conforman el habitar de las personas sociales, un carácter moral en el individuo y en el pueblo, una sociedad política. Krause describirá la noción de derecho y de estado en una sociedad política-humana. La idea de la unión de estados es ofrecida en el cumplimiento de todos sus fines: la religión. Krause propone un ordenar Estado-Religión evolutivo de un conocimiento de dios como principio y forma de la ciencia, cuál tuvo una primera instancia en la idealización de una unicidad proveniente de los mitos y una segunda politeísta entendida tras la convivencia global de las religiones y su “respeto” entre ellas. En su relación Arte y Religión, Krause nos advierte que *las manifestaciones nos prueban que el conocimiento de Dios cuándo penetra uniformemente todo el hombre, eleva también el sentido y el arte humano a un ideal superior de la belleza* ⁴. Será su relación con una moral de la humanidad que *aspira a conocer, sentir y realizar lo divino, como el objeto absoluto en la esfera de la libertad* ⁵. Según Krause, la vida moral es subjetiva y lo que la hace objetiva es la religión y será la providencia la que reanude su coexistencia. Dios, como idea científica, será inmanencia y trascendencia de este hecho genuino, creativo y cooperativo declinado hacia la comunidad y lo comunitario, es decir, un Dios, científico, que engloba el universo sin limitarlo a él, a la ciencia ⁶.

El krausismo español se ha establecido hoy como una línea ideológica de gran influencia en países de lengua española. El krausoinstitucionalismo, que entendió el orden mundial como una república de cinco federaciones regionales (Europa, Asia, África, América y Australia), fue decisivo para superar el sistema de enseñanza que mantuvo en la unidad de España la iglesia católica desde las reformas territoriales del siglo XVI. Y esa labor pedagógica se la debemos, indirectamente, al profesor Julián Sanz del Río (1814-1869) y a, directamente, Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador y creador de la Institución Libre Enseñanza (ILE), de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas (precedente del CSIC, actual CNI) y de la Residencia de Estudiantes. Giner de los Ríos codirigió junto a Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) el Museo Pedagógico Nacional y fueron pioneros en la defensa de la libertad de cátedra, entre otros méritos. Ambos educadores propusieron, fundamentalmente,

³ Krause, *Ideal de la humanidad...*, 101.

⁴ Krause, *Ideal de la humanidad...*, 102.

⁵ Krause, *Ideal de la humanidad...*, 105.

⁶ Ciencia como estructura metafísica donde Dios acaba resolviendo la naturaleza, el espíritu y la humanidad; fundamentos del mundo del pensamiento masónico heredado del siglo XIX.

formar a sus estudiantes en una comunidad creativa y científica al mismo tiempo. La ILE contó desde los pocos meses de su fundación, el 29 de octubre de 1879, con un boletín “informativo”, el cual describía las acciones, tipos de acuerdos, referentes y lecturas recomendadas para sus estudiantes y profesores dirigidas a la sociedad emergente.

Queriendo desarrollar aquí solamente algunas referencias que serán fundamentales para entender nuestra metodología utilizada para el desarrollo de esta tesis doctoral; nos limitaremos aquí a describir el tipo de experiencias que la Escuela Libre Enseñanza aportó para el conocimiento de una práctica cooperante. La ILE comenzó a incorporar las nuevas propuestas metodológicas en los centros de educación superior para, posteriormente, centrarse en las etapas iniciales como fueron la educación básica y la educación secundaria. Giner de los Ríos describirá en “Estudios de Literatura y Arte”, tercer volumen de *Obras Completas* (1919), tres capítulos que serán de gran interés: “El Arte y las Artes”; “La música y los medios de expresión estética”; “Sobre la literatura moderna”. En el primero de los capítulos se enfatizará las necesidades que la producción artística establece como lo útil, lo bello y lo compuesto. Giner de los Ríos considerará el Arte como el lugar *para observar y experimentar la Naturaleza, para conducirse en sociedad, para gobernar a los pueblos, para educar a los hombres (...) arte para pensar y discurrir, para regir y templar el sentimiento, para guiar atinadamente al bien la voluntad y reformarla* ⁷. Con el fin de ordenar esta triple producción de lo bello, útil y compuesto, Giner establecerá para las Artes tres esferas, distinguiéndolas como: la esfera lógica, la esfera estética y la esfera moral. En la esfera lógica se mostrarán las metodologías de base, la indagación y sistematización de la información científica y que las denominará como las *pedagogías del alma*. La esfera del arte estético *purifica el ánimo (...) hábito exclusivo de lo particular* y darán a conocer las denominadas *pedagogías de la higiene* ⁸. El arte moral, tercera esfera descrita por este autor, como *voluntad fiel al bien*, en la medida *de nuestras fuerzas*. Giner establecerá estas tres formas modales no para clasificar la infinitud productiva como límite disciplinar, sino con la finalidad de organizar las “fuerzas” que están producciones artísticas ponen de manifiesto al servicio social. Para considerar las fronteras disciplinares, Giner establecerá las producciones artísticas como estáticas (pintura, dibujo, escritura, imprenta, grabado, fotografía, estatuaria, cerámica, glíptica, relieve, arquitectura, jardinería, agricultura, maquinaria y mobiliario entre otras) o como dinámicas (la música instrumental, las artes químicas, hidráulicas, óptico-

⁷ Francisco Giner de los Ríos, *Estudios de Literatura y Arte* (Madrid: Espasa Calpe, 1919), 9.

⁸ Giner de los Ríos, *Estudios de Literatura y Arte...*, 9.

dinámicas, mímica, baile, canto y arte de la palabra en los géneros literarios). Las primeras se desarrollarían en el plano espacial, como *cultivo* de la Naturaleza y las segundas se darán en los movimientos que *acontecen* en las *fuerzas de la Naturaleza*, es decir, como un retener de la experiencia ⁹.

Las instituciones dedicadas para tal fin deberán mostrar la necesidad de profesionalización de individuos creativos, sean estos científicos o artísticos: *la sociedad es un complicado organismo, donde, a semejanza de lo que en el cuerpo humano acontece, cada institución tiene a su cargo promover, dirigir y cultivar especialmente alguna función esencial de nuestra vida* ¹⁰. Giner de los Ríos establecerá a través de la educación y la pedagogía dos funciones, receptiva y reactiva, cuyos resultados clínicos y curativos augurarán un reconocimiento de nuestro cuerpo en él. En el capítulo “La música y los medios de expresión estética” determina cinco cuestiones fundamentales que nos ayudarán a pensar lo sonoro desde el silencio, desde el modo o cualidad (timbre), desde la fuerza y debilidad, desde la altura y desde el número de voces. Estos cinco estadios sonoros mostrarán diversos medios artísticos y para la época de la época, el poema literario será la máxima predilección:

En ninguna otra esfera puede estudiarse con más seguridad el carácter de los pueblos y las variaciones que sufre la opinión, con la cual establece la literatura una muta prestación de ideas, recibiendo la inspiración del espíritu común social, para devolvérsela más tarde, fundida en creaciones individuales sorprendentes (Giner de los Ríos, 1919). ¹¹

Giner de los Ríos destaca, en un tercer capítulo, tres aproximaciones instituyentes que la Literatura ha desarrollado a lo largo del siglo XIX: el naturalismo, el realismo y el individualismo. Primero, el naturalismo entendido como lo útil, destacará por la fusión del pasado epistémico a través de la inmediatez en los imaginarios. El segundo, a través del realismo como lo bello, destacará la presencia del presente desde lo verosímil y exótico del conocimiento; aquí, lo inverosímil debe asociarse a los contextos imaginarios reales a un tiempo al que le falta naturalidad. La tercera innovación que la Literatura

⁹ Giner de los Ríos describe este retener como una intención sirviente al *auxilio de la Providencia divina*, una moral exterior conducente al verdadero *drama de su vida en la tierra*.

¹⁰ Giner de los Ríos, *Estudios de Literatura...*, 21.

¹¹ Giner de los Ríos, *Estudios de Literatura...*, 164.

moderna aportará al carácter científico es la individualización de las prácticas artísticas como lo bello-útil: el valor a la subjetividad y al individuo creativo.

[II]

John Dewey y el giro continental

Nuestro interés para esta sección preliminar será defender la producción artística asociada a la educación, a la conducta y a la experiencia. No trataremos de enunciar, por ahora, las necesidades sociales que rechace el carácter funcional del lenguaje sonoro sino de exponer las condiciones de un medio productivo basado en la naturaleza humana y la estética en el cambio de siglo. Estas condiciones permitirán desarrollar posteriormente en la segunda parte de esta tesis doctoral un análisis de la naturaleza e identidad disruptivas en América Latina. Como si de una metodología a desarrollar se tratase, trazaremos ciertos ideales de identidad y desarrollo que serán analizados desde nuestra contienda latinoamericana. El pragmatismo norteamericano inscribirá en Artes los procesos de crecimiento personal y expansión continental a razón de la educación y la comunidad. John Dewey (1859-1952), para la historia de la filosofía, instrumentalizará desde la educación no tanto un concebir en el apoyo de la religión sino la responsabilidad *fenomenalista* con lo aquello que es verdaderamente útil. Como si de un buscar situaciones para la vida se tratase, este autor enfatizará lo tácito en el obrar. Hemos de considerar que la crítica actual tratará de analizar el valor irrenunciable de lo subjetivo y que, como veremos, partirá de una conducta social y cultural de, desde y para la debilidad humana. A modo de periodización, propongo analizar en el pensamiento de Dewey un punto de partida con *Mi credo pedagógico* (1897) y un lugar de llegada con *El arte como experiencia* (1934) para reconocer procesos vinculantes para la creación artística desde el lugar de la experiencia y que se dieron, como en el krausismo español, a principios del siglo XX. Indirectamente, nos detendremos muy brevemente en un punto de distensión contemporánea como es el de la psicología social con *Naturaleza humana y conducta* (1922). Para John Dewey, la educación sugerirá partir de una herencia del capital formante de la civilización. Así, educar será la manera adecuada de “perfeccionar” las habilidades productivas que como individuos sociales adquirimos y que permite

organizarnos como unidad social. La unión orgánica será nuestra primera razón para entender el compromiso de las instituciones como “cultivo” de las formas de vida social:

Creo que la escuela es, principalmente, una institución social. Siendo la educación un proceso social, la escuela es simplemente aquella forma de vida en comunidad en la que se han concentrado todos los medios más eficaces para llevar al niño a participar en los recursos heredados de la raza y a utilizar sus propias capacidades para fines sociales (John Dewey [1897], 1997).¹²

Para John Dewey, la escuela será la base para reconocer la educación como un proceso de vida. La institucionalización de la escuela desarrollará la vida de comunidad. En su actualidad, Dewey criticaba la procedencia y control de los excesivos estímulos del maestro y que socialmente se había descuidado *la idea de escuela como forma de vida social*¹³. Según Dewey, las materias de enseñanza parten del inconsciente de la vida social, siendo estas las que deberán marcar su diferencia gradual; la literatura, por ejemplo, reflejará e interpretará la experiencia social, es decir, que no procederá de la experiencia sino como reflejo expresivo de la misma. La literatura, al igual que el lenguaje, no tratará ser expresión del pensamiento; Dewey nos advierte que esto sería un error. En consecuencia, no debemos tratar de eliminar las materias de su elemento social, es decir, debemos concebir la educación *como una continua reconstrucción de la experiencia; que el proceso y la meta de la educación son una y la misma cosa*¹⁴. El arte contemporáneo ha sufrido numerosos cambios perceptivos para la experiencia y en el siglo XXI se reactualizaría una inclinación hacia la experiencia como lenguaje funcional, como veremos posteriormente. Siguiendo con la crítica establecida por John Dewey para la educación, describirá la actitud pasiva, receptiva y/o absorbente del estudiante. Al creer *que la conciencia tiene un carácter esencialmente motor e impulsivo; que los estados conscientes tienden a proyectarse la acción*¹⁵, el resultado de los procesos educativos deberá alejarse del sentimiento de pérdida o *rozamientos* en el estudiante. El giro deweyano hoy propondrá la reelaboración de un método de materias que atiendan, no a la preparación y/o presentación de las lecciones, sino a la imaginación puesta en contacto

¹² John Dewey, *Mi credo pedagógico* (León: Universidad, 1997), 39.

¹³ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 41.

¹⁴ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 47.

¹⁵ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 49.

con su propia experiencia, es decir, aquellas que al estudiante se le presentasen respecto a ellas, su lugar, porque *las emociones son el reflejo de acciones* ¹⁶. La naturaleza de su método: ser capaces de asegurar hábitos de pensamiento y acción acordes a lo bueno, verdadero y bello; sin sentimentalismos porque intentarían separar la acción del sentimiento.

En el proceso vinculante de institucionalización entre escuela y el progreso social se verificará una metodología educativa para las ideas de progreso y reformas sociales y la educación propondrá el método basado en la formación del individuo y con la comunidad, para el progreso desde la conciencia social: *creo que la educación así concebida marca la unión más perfecta e íntima entre arte y ciencia imaginable en la experiencia humana* ¹⁷. Esta verificación tratará de adaptar al servicio social un reconfigurar de las capacidades humanas que tan exponencialmente se han ido sucedido a lo largo de todo el siglo XX. Atendiendo a la llamada de la psicología social, cada enseñante debería garantizar servicios que despertasen los motivos de la acción humana más justa y crecientemente. No buscaremos afirmar el equilibrio efectivo entre el medio social y la moral ni dar pie a reconocer cómo el hombre moderno se dado el derecho de modificar la conducta a través de las instituciones sociales, sino introducir la idea de contexto social y las acciones de la conciencia social en una primera instancia, ya que éstos son adquiridos: *la eterna dignidad del trabajo y el arte radica en que éstos efectúan esa constante reestructuración del medio ambiente que es la cimentación fundamental de la seguridad y progreso futuros* ¹⁸. Dewey propondrá un actuar sobre el medio, con nuestras actividades y como cauce a favor de nuestros hábitos, instalados en él, como la única manera de provocar cambios objetivos en las instituciones.

John Dewey propone en *El arte como experiencia* (1934) las condiciones de la experiencia a razón de las producciones artísticas. Dewey propondrá una filosofía de lo estético para abordar el tema de la estética modal, en la percepción de las cosas en sí y el ambiente. Para Dewey, la interacción de la experiencia debe propiciar conciencia como organismo y como ambiente, una potencialidad en desarrollo a modo de resultado, signo y recompensa. Cualitativamente, apelaremos aquí a una transferencia de experiencias de una *criatura viviente* que, a saber, relaciona la producción artística de contexto. Según

¹⁶ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 53.

¹⁷ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 55.

¹⁸ John Dewey, *Naturaleza humana y conducta. Introducción a la psicología social* (México: FCE, 2014), 33.

Dewey, *el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como el investigador científico*¹⁹. La experiencia artística tratará de conectar la denominada *criatura viviente* a un resultado de la interacción con el mundo, es decir, con la experiencia y sus relaciones:

El arte denota un proceso de hacer o elaborar. (...) El arte en su forma, une la misma relación entre hacer y padecer, entre la energía que va y la que viene, que la que hace que una experiencia sea una experiencia.

(...) Un artista es una persona no solamente dotada de poder para la ejecución, sino además de una sensibilidad inusitada para las cualidades de las cosas. Esta sensibilidad también dirige sus actividades y trabajos (Dewey [1934], 2008).²⁰

Si atendiéramos a las inseguridades del artista, éste hasta que no se siente satisfecho con su propuesta, perceptivamente hablando, no podrá dar por finalizado un trabajo, o peor aún, no podrá controlar su producción. El artista, mientras elabora y trabaja, percibe el resultado de una naturaleza tal y como una cualidad. ¿Cómo se tiene una experiencia en la producción artística? John Dewey afirma que, *si el artista no perfecciona una nueva visión en el proceso de elaboración, actúa mecánicamente y repite algún viejo modelo impreso en su mente*²¹. Esto trata de construir una experiencia coherente perceptiva mientras se dinamizan nuevos cambios para su propio desarrollo. John Dewey propone un proceso pedagógico dinámico que, aun reteniendo y sumando lo hecho, permita un crecimiento de referentes a un todo por llegar afín a la denominada estética de la incubación. En el acto de expresión podemos discernir entre lo artificial, lo artificioso y lo artístico. Lo artificial y lo artificioso no excitarán el asunto artístico, sino que harán de cada obra de arte una experiencia imaginativa inmaduramente inconsciente. Lo artístico contiene emoción acerca de algo objetivo producido por el esfuerzo humano, es decir, el objeto. Dice Dewey: *la emoción es estética cuándo se adhiere a un objeto formado por un acto expresivo, en el sentido en que se ha definido el acto de expresión*²². Serán los

¹⁹ John Dewey, *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidós, 2008), 53.

²⁰ Dewey, *El arte como experiencia ...*, 56-57.

²¹ Dewey, *El arte como experiencia ...*, 58.

²² Dewey, *El arte como experiencia ...*, 87.

actos del artista los que contengan la dirección de dicho esfuerzo. Si el acto de expresión instituye el fin y el método, la *criatura viviente* presentará perceptivamente su propio impulso. La emoción y la expresión estética instituirían un material expresivo y los condicionantes objetivos a razón de él.

El acto personal de la expresión (poético, artístico y expresivo) y el resultado objetivo del mismo (prosaico o pragmático, científico y enunciativo) permitirán el tránsito de la producción a la vehiculación misma de la experiencia, aparentemente conectadas orgánicamente entre sí. Modalmente se proponen dos respuestas para los procesos de creación propiamente dicho: respuestas colaterales y respuestas cooperativas. Estas primeras tenderán a efectivizar el acto desde la producción mientras que las segundas respuestas tenderán a significar nuestras experiencias receptivamente. Y, en consecuencia, en los significados y valores previos del objeto expresivo observaremos esas respuestas cooperantes en lo comunitario y lo social. Las respuestas colaterales serán revisadas el segundo capítulo de esta tesis doctoral con el fin de mostrar cómo ambas respuestas hacen de lo efectivo la capacidad de instituir modelos de consenso a razón de la práctica artística.

Trataremos de describir las fuerzas o energías desde la escena de lo artístico para ir, paso a paso, describiendo una metodología de investigación capaz de unificar relaciones intercontinentales y afrontar la producción en Artes como un instituir técnico de modos formantes de experiencia. El artista, como individuo insatisfecho de lo establecido, buscará en el modelo común del arte lo que lo aleja de su conformidad, que, a saber, son el orgullo arbitrario, la fantasía y la convención estereotipada, es decir, tres verdaderas *antítesis de la naturaleza* como rezaba Dewey²³. Encontraremos una matriz de lo estético en el ritmo de la *variación ordenada de los cambios*, es decir, una escucha diversa de región dinámica. La propuesta es simple: si observamos el modo de organización de las energías, daremos con el producto artístico que difiere de la obra de arte. El producto artístico responderá a un acto físico y potencial de una expresión estética formante. La obra de arte, sin embargo, ya está activa y en la experiencia y la percepción estética aparece como una concreción. Expresión y percepción serán nuestros principios metodológicos y forma y concreción los resultados. La variabilidad del objeto dependerá del proceso orgánico vivido haciéndose *lo que es cierto en lo grande es cierto en lo pequeño*²⁴. En John Dewey parece darse una sustancia común a las artes y estas serían

²³ Dewey, *El arte como experiencia ...*, 171.

²⁴ Dewey, *El arte como experiencia ...*, 192.

compartidas en comunidad y sujetos a su contexto. Este denominador común será presentado como medio evocador, efervescente, sugerente, estimulante y anticipado, es decir, como un medio mediador fundido a su efecto estético. Es problemático clasificar las energías variables de las artes (contenido útil) a partir el carácter perceptivo del objeto. Esta clasificación establecería: artes espaciales vs artes temporales o artes representativas vs artes no representativas. Las primeras definirían el eje espacio y tiempo y la segundas operarían en el eje de lo situado, lo extensible y su posición relacional. La inteligibilidad se presentará como el contenido adecuado al tratar de transcribir movimiento y acción (espaciosidad, espacialidad y espaciamiento) y tiempo de percepción (transición, duración y datación). Para Dewey, la crítica del artista consistirá en la ineficiencia de observar el asunto y detenerse exclusivamente en las reglas. Esta entrada a la inautenticidad acentuará la posibilidad de abrir justamente la entrada a la obra nueva de arte y de un arte nuevo naciente. ¿Existen aspectos psicológicos de la experiencia estética que podamos observar críticamente a partir de la experiencia para la contribución humana según Dewey? En primer lugar, observar qué intereses y actitudes del artista se enfatizarían en cada obra concreta y cuál sería su contribución personal y específica que se deben en estas mismas. En segundo lugar, reconocer cuáles experiencias de interacción con el objeto serían propicios con el ambiente, tanto humano (individual, personal y/o específica) como físico (tradicción, institución y/o circunstancias locales). En tercer lugar, establecer que *no hay experiencia en la que la contribución humana no sea un factor determinante de lo que sucede realmente*²⁵. Y en cuarto y último lugar, demandar una actitud profundamente contemplativa que es fundamental para el éxito, pensamiento y planificación práctica volviéndose, para nosotros, en el arraigado hábito de la escucha.

[III]

Declinar lo múltiple: responsabilidad social y cultural creadora latinoamericana

Una vez expuestos los intereses estéticos institucionales que darán cuerpo a nuestra metodología de investigación, llegaremos a una primera definición o acepción de

²⁵ Dewey, *El arte como experiencia* ..., 278.

estética declinada. Aquí trazaremos, a partir de dos ejemplos metodológicos del subcontinente americano, una periferia incierta y un discurso fragmentado que resurge hoy con fuerza tras los posicionamientos críticos que implicaría el declinar de la identidad y la experiencia. Ambos ejemplos replantearán hoy un nuevo sentido de apertura para las prácticas culturales en América Latina. El primero de ellos será con *El discurso antillano* (1981) de Édouard Glissant (1928 – 2011) que se establecerá como un manifiesto de una región en constante pérdida, más aún, un rechazo a lo propio desde una mirada colonizadora como sucede hoy día en latitudes caribeñas. Las fuerzas de la producción cultural, así como como las energías sociales para tal efecto, serán sometidas a programas inmediatos que reafirman un lugar para la resistencia actual en cuanto a creaciones culturales se refiere. Este discurso querrá mostrar las inclemencias que estas regiones, independientemente a cualquier otro lugar, trazan como pérdida, es decir, un sentir cultural el sometimiento a un norte occidentalizantemente colonizador. Los indicios de lo *sabido*, lo *incierto* como un primero y *la poética de la relación* darán a nuestro cuerpo de investigación una disrupción en el *discurso fragmentado* de tierras equinociales de planteamientos coloniales. Édouard Glissant propondrá en el manifiesto antillano una visión múltiple de la historia incompleta y llenamente conformada de fisuras como si de un *aire de cambio* se tratase:

Tierra de cambio, Martinica entonces se convierte cada vez más en una tierra de tránsito: de fondos, de turistas, de los propios martiniqueños. La estructura del país no le permite semejante desnaturalización. (...) Para un país que no está seguro de su pasado la no productividad es una carencia irremediable (Glissant [2010], 2015).²⁶

Con el intento de realizar un análisis cultural para esta región insular, Glissant se centrará en aspectos de la sociología cultural y en los rasgos de identidad para el acercamiento de los valores culturales propios. Glissant establecerá la producción cultural como valor cultural identitario derivado hacia un *sistema de plantación* (tradiciones orales, cuentos, costumbres, gestualidad, folclor principalmente). Tan salvaje y autoagresiva es esta identidad que, para Glissant, la cuestión de lo cultural tratará de reivindicar un equilibrio entre la estructura de un sistema de producción y la responsabilidad de la comunidad en

²⁶ Édouard Glissant, *El discurso antillano* (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2015), 158.

el marco de sus relaciones. Lo “digno”, para las Artes, será reconocer la capacidad de decisión que se obtiene como individuos sociales creativos. Glissant propone como respuesta:

a) Elaborar un proceso de producción para evadir esa aniquilación, es decir, lanzar a fin de cuentas (a través de los entresijos del sistema) una burguesía capitalista “local”, darle la oportunidad de ejercer en su beneficio una verdadera función en esa eventual renovación de producción; (...).

b) Transformar el sistema de producción, es decir, exasperar las contradicciones en el proceso de producción y llevarlas a un punto tal de conflicto que la revolución socialista tenga que hacer necesariamente su aparición (Glissant [2010], 2015).²⁷

Glissant denunciará que el pueblo martiniqueño vive en un hábitat violento e incontrolado, metrado periódicamente de episodios consternados y consentidos. Tras proponer una doble respuesta derivada hacia los procesos y sistemas de producción, reconocerá dicho hábitat (los sistemas de plantación) como base teórica para las alternativas comunitarias capaces de *mostrar que ha tenido la posibilidad de acumular suficiente experiencia en la memoria colectiva de la comunidad para que un día las pulsiones traumáticas pasajeras puedan transformarse o hallan continuidad en los proyectos políticos elucidados*²⁸. Este hábitat de “ventajas” individuales civilizatorias y sentido de progreso serán base suficiente para el desgaste y pérdida de las soluciones culturales. El problema principal de ese hábitat parecerá proponer un encuentro declinado, de pérdida en el lenguaje de la cultura popular, de lo folclor y de lo *creol* o criollo para un territorio caribeño que, a sumar, trataremos posteriormente entre lo mestizo, lo colonial y lo andino. Para Glissant, la lengua es la primera producción cultural de una comunidad, es decir, su instrumento. En Las Antillas se dieron al encuentro el afán descubridor de nuevos reinos de la conducta y la corrección fervorosa de un nuevo edén. De esto trata la crítica hacia una sociedad desgastada, de pérdidas, *mórbida*; que pierde cuando tiende hacia la *perfección del sistema*.

*

²⁷ Glissant, *El discurso antillano...*, 163.

²⁸ Glissant, *El discurso antillano...*, 164.

Dedicaremos un apunte previo al desarrollo de las poéticas relacionales que este autor propone sobre la producción literaria que dan a conocer los procesos de escritura más directos a las particularidades de la lengua y que han sido descritas para nuestro interés. También, por su vinculación con los dos apartados anteriores y que serán atendidas para una musicología relacional. Debemos considerar lo siguiente:

La cultura popular viva está en los caminos de nuestros reflejos, permanece en nuestros hábitos, y, si a lo mejor requiere trascenderse, sigue dirigiendo nuestras expresiones. Producción natural de una continuidad que ha sufrido por haberla dejado de producir. Es una cultura oral y consecuentemente debilitada por la constante presión “civilizadora” del colonizador. No está pensando en metacultura generalizadora, sino que su huella está tremendamente viva en nosotros: es perforadora.

(...) A medida que el sistema de plantación se descompone, la cultura popular se disgrega (Glissant [2010], 2015).²⁹

Trataremos de ampliar nuestro principal motor metodológico para esbozar lo difuso, problematizando la continuidad, o no, de los diversos modos de expresión que han dado en los procesos de escritura sonora. Estudiaremos, en definitiva, aquellas que fueron resultados de las producciones tradicionales orales, es decir, aquellas que fueron producción de su continuidad. Glissant justificará que ciertos jóvenes poetas antillanos modernos denunciaron en sus producciones la condición de fealdad para la poesía, por ejemplo. Bajo la perspectiva occidental, estas producciones están sometidas a un mal gusto, exotismo y fealdad e inferioridad por la divergencia geografía o por los diversos oficios que permitieron nutrir usos y la asunción en los hábitos culturales propios. Evidenciaríamos así cómo el reconocimiento de las producciones artísticas que producen distensión de centro deriva del lenguaje y, en forma de escucha, declinan el efecto disciplinar al ser reubicadas. La propuesta disruptiva tratará de observar la economización para las producciones culturales e instituciones.

*

²⁹ Glissant, *El discurso antillano...*, 171.

Retomemos nuestra atención en los indicios que Glissant propuso para las denominadas *poéticas de la relación*. Estas nos propondrán analizar el objeto propiamente dicho dentro de la lógica y la diversidad. Glissant nos propondrá pensar lo *mismo* para el caso de Argelia como dominio de una lengua y lo *diverso* para el caso de Cuba que se resiste de las “nuevas” las prácticas culturales a razón del objeto, es decir, como si de una fuerza de principios se tratase, lo mismo y lo diverso se establecerá en el territorio debido al hecho del pensamiento politizado. La lengua, el lenguaje y la política tratarán de derivar una “escritura” de las fuentes de lo oral apreciándose en lo regional. Parafraseando a Glissant, el paisaje funcional debiera comprendérselo en sus profundidades, es decir, en contribuir a un hombre nuevo que se enfrenta liberado de lo escrito para darle “nueva” audiencia a su voz; porque para el artista, describir no será lo suficiente, sino aquella expresión *deliberada* del individuo, la comunidad y el país instituyéndolo como personajes de esa historia.

¿Es posible dar prioridad a las prácticas culturales? ¿Es posible que estén sometidas a la práctica política? ¿Puede, la producción cultural, ser reemplazada por el hecho político? Plantearíamos así las necesidades de las acciones culturales que apoyarán nuestro decreto metodológico. Sí, porque el programa colonial participará de la cultura implantando un sistema clasista y apoyando el desorden de estos mismos sujetos en actos no-autónomos. Sí, porque a política elitista económica y de consumo que promueve el colonialismo desestabilizará la ideología social hacia un contrarreflejo de lo comunitario. Y sí, porque la miseria delirante que se establece como autonomía es mental y que a menudo le faltan referencias:

¿Qué es para nosotros esa otra América? ¿Qué somos para ella? Múltiple en su densidad, parece rechazarnos por evaporación. ¿Somos acaso las gotas multiplicadas de ese inmenso río cuando se dispersa y se hace más lento? En un sentido o en otro, las Antillas son la avanzada de América. Lo que escapa a la masa del Continente y, sin embargo, participa con su propio peso (Glissant [2010], 2015).³⁰

³⁰ Glissant, *El discurso antillano...*, 217-218.

Como establecerá Glissant, será necesario atender al interés por liquidar las desigualdades sociales que implica el racismo heredado y el paisaje genuino o ingenio como problemática regional. Glissant diferenciará el grueso poético entre *poéticas naturales* y *poéticas forzadas*, las primeras tratarán el debate del cuerpo social y las segundas se enfrentarán a la imposibilidad en el expresar. Las primeras aportarán continuidad presentándose como reformadas y violentas; las segundas, tratarán la oposición entre el contenido que se expresa y la lengua colonizadora. Lo *creol* y lo mestizo, aún encontrándose amenazados por el lenguaje colonial supone para lo escrito un flujo de lo ya dicho; sin embargo, lo oral se presenta como significación de un cuerpo, de un movimiento de un sistema de servidumbre, presentándose así ante una verdadera civilización de lo no-dicho, por ende, suspendido, no escrito, sin rasgo alguno de trascendencia. Proponemos repensar un continuo informar a dicho sometimiento y que grita en forma de carencia. Quizás sean los resultados gráficos los que nos permitan dar luz a los golpes concretos de los sistemas de plantaciones. En toda la región antillana se suceden insularmente unas derivaciones de la lengua criolla para definir la identidad de la comunidad. Ambas poéticas permitirán declinar la *sinrazón* de lo posible en cuanto a producciones poéticas se refiere, es decir, cuál será la pérdida de conocimiento que las propuestas artísticas derivan cuándo se implican hacia repertorios y disposiciones culturales en relación. Si atendiéramos hacia la matriz occidentalizadora, las producciones culturales de los sistemas de plantación conformarían un compendio de *estéticas de la duración*, ganando la imposición de los gritos vividos, pero perdiendo su epicidad. Si atendiéramos hacia el matiz de lo indecible, derivaríamos las producciones hacia *poéticas del instante*, discriminando así del objeto los géneros de una manera violenta, es decir, ganando el reconocimiento de un paisaje paciente, pero perdiendo su polarización. Pero aquí no tratamos de incitar una lucha libre por los principios que describen las energías y fuerzas del contexto, sino apostar de un compromiso con el mismo, que, a sabiendas, ayudan a proponer otra economía de la palabra y una reacción a lo universal y unificador. Así, el mestizaje sería una propuesta que recalca la ya inoperante glorificación de este sentimiento de pérdida y discurso fragmentado.

*

Trataremos de mostrar, para cerrar esta sección a modo de apunte práctico, cómo se dado dichos efectos, acciones, reacciones y devenires para la producción artística propiamente

dicha en el ámbito de la institución del arte. Para ello, trataremos de afinar las similitudes metodológicas del campo de fuerza regional que dan pie a retomar el discurso responsable para el intercambio de procesos estético y politizaciones institucionales en el presente. Proponemos poner un acento diferenciador entre concretismo y neoconcretismo brasileño porque nos permitirá verificar desde otra latitud las energías descritas por Glissant como acto político y acto insurgente para una América de avanzada e identidad latina. Es decir, proponemos escuchar una América orgánica y progresivamente inclinadas hacia el paradigma de la decolonialidad como motor de impulso para la producción artística y reformas sociales convergentes y viscerales. El poeta, artista y pensador brasileño José Ribamar Ferreira o Ferreira Gullar (1930-2016) cofundó el grupo poético neoconcreto y fue militante del Partido Comunista. Permaneció en el exilio en Argentina tras el golpe de Estado de los años sesenta y retornó casi veinte años después. Participó activamente de los Centros Populares de Cultura que evitaron convertirse en una herramienta de politización y denuncia. A modo de crónica, en 1969 en *Vanguardia y Subdesarrollo* señaló:

Esos jóvenes escritores que se organizaron en los Centros Populares de Cultura coincidían con los movimientos de “vanguardia” modernos por lo menos en un punto: el rechazo a los principios estéticos y al arte como tarea académica. Planteaban el problema del distanciamiento entre el arte y el pueblo y se proponían competir con los medios de comunicación masivos buscando formas de comunicación populares y yendo con sus obras a los sindicatos, a las favelas, a los suburbios, a los barrios obreros, a las plantas refinadores de azúcar, a las facultades. Estaban impedidos por el proceso sociopolíticos del país, que en aquella época se caracterizaba por una mayor participación de las capas populares en la vida política y por la exigencia de reformas sociales profundas. El arte debía integrarse en esa lucha y contribuir a la consumación de sus objetivos. El golpe militar de abril de 1964 detuvo simultáneamente el ascenso popular y la experiencia artística de los CPC (Gullar [1969], 2017).³¹

³¹ Ferreira Gullar, *La expresividad de la forma. Escritos sobre Arte y Poesía* (Cuenca: Bienal, 2017), 89.

El arte no figurativo neoconcreto brasileño tomó una doble vía de desarrollo en cuanto a la crítica institucional del arte se refiere. Por un lado, criticaban del objeto una pérdida de lo geométrico, es decir, la expresión de realidades humanas complejas. Por el otro, criticaban la racionalista tendencia de objetualizar la palabra y romper con su duración. En la edición publicada póstumamente en idioma castellano, *La expresividad de la forma. Escritos sobre Arte y Poesía*, encontraremos una serie de textos que describen la relación de la poesía visual neoconcreta desde su contexto, con escritos sobre Lygia Clark (1920 – 1988) y apuntes sobre aquella estrategia de diferenciación que ocurrió entre San Pablo y Río de Janeiro tras la institucionalización de la nueva ciudad de Brasilia. En *Vanguardia y Subdesarrollo*, Ferreira Gullar describirá la situación que sufrieron estos jóvenes artistas brasileños al buscar en las instituciones un paragón o lugar para sus creaciones artísticas de vanguardia:

La necesidad de transformación es una exigencia radical para quien viven en una sociedad dominada por la miseria y sabe que esa miseria es producto de estructuras arcaicas. Grosso modo, nosotros somos el pasado de los países desarrollados y ellos son el “espejo de nuestro futuro”. Su ciencia, su técnica, sus máquinas y hasta sus hábitos se nos imponen como demostración objetiva de nuestro atraso y de su superioridad. (...) La verdadera vanguardia artística, en un país subdesarrollado, es aquella que buscando lo nuevo busca la liberación del ser humano a partir de su situación concreta, internacional y nacional (Gullar [1969], 2017).³²

Para Ferreira Gullar, los problemas estéticos de la sociedad, como son el distanciamiento entre las obras de arte y el público o la objetividad de las relaciones humanas de la ciudad, no tratarán de dar salida hacia lo que debería dedicarse la llamada educación estética. Tampoco concebirán al artista como un “genio” con la capacidad de desvirtualizar su sentido. Ferreira Gullar considerará que no toda la responsabilidad estética le pertenece a la educación. Objetividad y subjetividad no serán una constante para las tendencias estéticas llamadas de vanguardias. Serán aquellas que hagan pensar la responsabilidad social y política compartidas entre artista, público y ambiente, entre las obras de arte y sus relaciones de contexto. Retomaremos posteriormente las consecuencias a partir de las

³² Gullar, *La expresividad de la forma...*, 91.

denominadas estéticas caníbales en América Latina en el segundo capítulo de esta tesis doctoral y poner en juego este aparato crítico que implica lo corporal en el declinar institucional.

[IV]

Hacia una musicología relacional

Llegados a este punto, tocará dar salida hacia lo sonoro. ¿Cómo afrontaremos los límites disciplinares y epistemológicos en relación a lo musical? ¿Cuáles actos políticos hacen de la musicología relacional un campo de estudio para lo sonoro? ¿Cómo podríamos trazar un campo de estudio afín a la interdisciplinariedad? ¿Cómo se nos presenta la cultura racionalizada y qué musicología académica deberíamos atender tras las tendencias de lo social, lo tecnológico, lo temporal y lo ontológico? La producción científica de Georgina Born (1955) sobre las subdisciplinas musicales permitirá establecer modos y lógicas en aras a una musicología relacional capaz de instituir paisaje creativo en, desde y para la práctica artística institucional. Para definir las lógicas que trataremos en nuestro objeto de estudio debemos establecer como primera consideración que la producción de conocimiento desde lo sonoro *es* performativa. Los actos culturales reflejan y conforman nuestro valor musical, prácticas e instituciones. Reconoceremos que nuestra estética de la escucha quedará integrada entre los estudios de musicología, etnomusicología y los estudios de música popular. Pero ¿cómo es un acto político desde lo sonoro? Los estudios académicos actuales para la música occidental han entrado en una crisis profunda sobre el conciliar de las nuevas salidas que desde lo social y lo psicológico se cultivará en algunas instituciones dedicadas a la cultura y el arte sabiendo encontrar el espacio para su transformación. Algunas instituciones fueron resultado directo de un tipo de refundación conceptual, pero obsoletas al devenir de lo social, lo tecnológico y, ahora, lo digital; pensemos en las denominadas “bellas artes”. Para Born, la musicología hegemónica excluirá lo político como un primero, el cuerpo como segundo y lo “aún por conocer” como tercero. La musicología histórica analizará el territorio, la etnomusicología lo historiará y la música teórica enfatizará el contexto cultural. Pero todas ellas excluyen del campo musical la esfera pública como cuerpo de estudio sonoro. Para Georgina Born, se darán dos límites conceptuales en la musicología hegemónica.

Un primer límite será propuesto bajo la idea de *what music is* que desplazará políticamente lo social por lo cultural hasta que las músicas se hacen extraña al contexto, como un límite interno. El segundo límite se establecerá bajo el paradigma de *what counts as music to be studied* cuyo lenguaje vendrá conformado por un lenguaje político fuera de su propia ciencia. Nuestro objeto de estudio deberá reconcilia un *rehacer* científico que deriva de la antropología, un *quehacer* social de la sociología y un *deshacer* científico y temporal histórico.

Las subdisciplinas de lo musical (musicología, etnomusicología y música popular) encontrarán en los estudios académicos tres salidas efectivas, pero sólo una de ellas permitirá acercarnos a la estética declinada y a la experiencia de lo sonoro en contexto. La primera salida derivará hacia el contingente temporal y examinará el rango efectivo de la producción artística y de las acciones públicas por parte del estado, la sociedad y el mercado bajo el paradigma de la conservación del hábito cultural. La segunda metodología que se dará al interrogarse las condiciones históricas en las músicas y el sistema de conocimiento a favor de un género creativo derivará hacia la práctica y especialización disciplinar y las instituciones asumirán dicha subordinación en tales términos. Pero lo que importa aquí es aquella salida directa al ámbito de la experiencia de lo sonoro:

I third direction in what I am calling relational musicology (...). It pursues, first, the nature of the specifically inter-musical or inter-aesthetic relations between distinct music lineages, including those that are held to be unrelated; and this in turn makes it possible to interrogate the extent to which such inter-musical relations are, or are not, marked in critical and historical discourses on those musics (Georgina Born, 2010).³³

Este es el camino que proponemos, el de la musicología relacional, que asentarán sensibilidad y diferenciación, por un lado, y prácticas performativas en “pequeñas” comunidades, por el otro. Georgina Born indicará que la musicología relacional propondría *a direction for the future research that provides an expanded analytics of the social and cultural in music, and thus also better explanation*³⁴.

³³ Georgina Born, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity. Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association* (Vol. 135), n° 2 (2010): 228.

³⁴ Born, “For a Relational Musicology...”, 231

Primero, lo social como tema permitirá asumir que la música se presenta en sociedad y como hábito de escucha basado en la performatividad de las formaciones y ensambles. El tema de lo social permitirá identificarse como una comunidad imaginada habituada en lo virtual, lo colectivo y lo público. La musicología relacional permitirá interaccionar mediación y escucha y favorecer la lectura de lo sonoro como el conjunto derivado de las clases, razas e identidades nacionales, de género y de prestigio. La musicología relacional permitirá expandir las fronteras políticas de la sociedad, cultura y economía cuya institucionalidad desplaza la escucha hacia lo elitista o religioso, hacia lo mercantil o industrial, hacia lo público o subsidiario del capitalismo tardío; es decir, una escucha de patrocínios y subsidios que se capitalizan en las instituciones culturales. Estas estéticas denominadas declinadas ofrecerán condiciones e imaginarios no lineales y contingentes ideales, causas o posibilidades hacia la experiencia de lo musical. Trataremos de observar también la estética relacional dada en lo tecnológico. En nuestra actualidad, los mecanismos de grabación son un medio “primario” que abren el campo de la imaginación y técnica. La tecnología permitirá cuestionar el lenguaje de lo musical y lo sonoro para potenciar acústicamente la naturaleza oral/aural y la experiencia espectral. Responderemos, en tercer lugar, sobre la temporalidad de las instituciones históricas y las contribuciones que dieron en la modernidad y contemporaneidad a razón de la modernidad. La temporalidad como tema tratará de dar a conocer las capacidades estético-políticas que las instituciones culturales proponen como cambio musical significativo. Georgina Born defenderá que las *music research stands poised on the verge of a generative transition in which it may be possible to effect an ontological transformation in both our optics and our objects, towards a fully relational and reflexive, social and material conception of all musics*³⁵. El carácter ontológico tratará de definir el diálogo que se produce entre cultura y la intelectualización, entre lo estético y lo ético, es decir, lo político como conocimiento instituyente. Los límites de la ontología relacional trazarán las nuevas lógicas responsables para el encuentro entre cultura y economía creativa, entre científicos, públicos, artistas, creativos, ingenieros y científicos que se dan encuentros en las incubadoras de innovación institucionales. Nuestra propuesta de ontología desplazará las políticas del objeto al paradigma del indigenismo y del conocimiento medioambiental. En resumen, los límites de la interdisciplinariedad en investigación musical trazarán las energías que articularán las prácticas musicales en una

³⁵ Born, “For a Relational Musicology...”, 231

sugerente deriva de la teoría social, de la antropología y de la historia para enriquecer bajo la rúbrica de la musicología relacional las garantías de un trabajo académico de, desde y para lo sonoro.

*

La imaginación sonora permitirá reconocer posiciones reflexivas y, posiblemente metodologizar un acercamiento hacia los procesos productivos. Jonathan Sterne encontrará un multiperspectivismo de la disciplina musical entre el sonido cultural y el espacio de contemplación. A esto lo llamó imaginación sonora. Una multiperspectiva que nos recuerda a la imaginación auditiva de T.S. Eliot (1888 – 1965), a la imaginación sociológica de C. Wright Mills (1916 – 1962) o a la imaginación tecnológica de Anne Balsamo (1959). El contexto fuertemente derivado hacia “lo americano” presenta un problema fundamente humano: el trabajo de lo sonoro. Sterne propondrá tres ámbitos de conocimiento derivado en la institucionalización de lo sonoro. El primero de ellos asociados al *mundo sonoro*, los que apelan al contexto imaginario que da prueba de la evidencia de los pueblos. El sonido será un fenómeno de la relación y reaccionará en la cultura y la tecnología, es decir, la tecnologización de un campo sonoro será el resultado de la conjunción entre cultura y sonido. El segundo campo será el de los *estudios sonoros*, que permitirán aplicar generacionalmente un aumento considerablemente de lo sonoro en, desde y para la filosofía, la historia, la geografía, los estudios de posguerra para los estudios americanos (estudios *media* o modales, científicos y tecnológicos, postcoloniales, culturales, de género y queer, cine y comunicación entre otros). El tercer campo de análisis propondrá el estudio de los *estudiantes sonoros*, cuya generación abrirá las sendas del pensamiento situado y su contexto.

Nuestra búsqueda será la de reconocer una conciencia o sensibilización aparentemente entre estudiantes *who think of themselves as sound students, and people who think of themselves as sound scientists, sound artist, sound engineers, sound anthropologist, sound critics, sound historians or for that matter psychoacousticians, acousticians and linguists* ³⁶. Estos sucederán sin demandar las epistemologías alternativas, sino en su relación. Nuestro enfoque de lo sonoro dirigirá hacia la imaginación y su conocimiento la cultura auditiva de valores culturales disruptivos en el sur del continente americano,

³⁶ Jonathan Sterne, “Sonic Imaginations”, en *The Sound Studies Reader*, ed. de Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012), 4.

específicamente los condicionados a una latitud grado cero. Los estudios sonoros encontrarán, para el campo del conocimiento, una afinidad en la definición del contexto y su auralidad para las prácticas sonoras modernas y actuales:

Knowledge is a problem in sound studies in at least three ways. Knowledge is a problem of epistemology and method – how do sound students acquire, shape, build and disseminate knowledge about sound in their own practice? Knowledge is also a problem for the field in the sense that there are many competing knowledges of sound in the world, they have their own politics, historicity and cultural domains, and exert their effects on everything we study. Knowledge is also a problem because it is situated among vectors of power and difference (Sterne, 2012).³⁷

La institucionalización del arte de la escucha atenderá a las condiciones establecidas entre el canto, las oratorias y retóricas, los tópicos literarios y los léxicos estéticos que se establezcan bajo las condiciones de sus propias convenciones. Sterne propondrá atender a las energías y subjetividades que se ponen en marcha el pensamiento transaccional. Advertirá una letanía audiovisual sobre la escucha y lo sonoro visualizará una ecuación entre modernidad y lo que declina de ella, es decir, una oposición básica de la cultura al ofrecer una audición de lo primitivo bajo el paradigma McLuhaniano de la comunicación. Proponemos profundizar en los antecedentes filosóficos, acústicos, ecológicos, artísticos, científicos y tecnológicos, relacionales, “historias” de lo artístico y prácticas artísticas, músicas, etnomúsicas y músicas populares, literaturas y más. Este territorio parece proteger las conversaciones locales, las problemáticas, los cuestionamientos, las preocupaciones, los objetos que apelan al cambio, la educación y la crianza y el refrescado y transformado contexto. La academia latinoamericana se volverá autoridad para ello.

*

Describiremos, para finalizar este primer capítulo, dos últimas consideraciones previas para nuestro análisis posterior sobre las estrategias resultantes que se dieron en la modernidad de América Latina en el siglo XX. Por un lado, trataremos de confrontar la

³⁷ Sterne, “Sonic Imaginarios...”, 8.

deriva del lenguaje local y exótico descrita por Alejo Carpentier (1904 – 1980) tras la angustia del conquistador Hernán Cortes frente al poder católico colonial de una gran América que se disputaba realidad e idioma. Las huellas de la conquista harán del relato un argumento comparativo, diferente y asimilado. Sin embargo, y como veremos en el segundo capítulo sobre las estéticas caníbales, esta brecha abriría una estrategia de doble vía para la crítica cultural bajo la idea de nación. Aquí, oleadas borgeanas propusieron una lectura acerca de las estrategias de periferia para el ámbito de lo moderno en el siglo XX, es decir, entender lo tácito como herramienta cultural para la identidad. Las estéticas caníbales tratarán de engullir a bocado o trago y provocar una indigestión como si de un *a priori* de la experiencia contemporánea se tratase. La vanguardia brasileña antropofágica liderada por Oswald Andrade en 1928 tuvo respuestas contextuales a estas, periféricas de la periferia, y que sirvieron de base para el Partido Comunista décadas posteriores. Y lo estudiaremos en profundidad el caso de la literatura ecuatoriana con Pablo Palacio (1906 -1946) en el sexto capítulo sobre la escucha efectiva. Es de nuestro interés mostrar las resonancias caníbales del caso brasileño y la tropicalización de un programa enarbolado en el carnaval. Como segunda consideración, derivaremos nuestra escucha hacia un mapa invertido que propone el artista uruguayo Joaquín Torres-García en su dibujo publicado en 1936 para las relaciones identitarias Sur-Sur. Nos preocuparemos en las formas y en repensar las geografías diversas hacia la dimensión latinoamericanista. La dimensión de vacío y centro se mantendrán sujeta su condición de apropiación. Andrea Giunta critica duramente la ontología del imaginario fragmentario del conquistador occidental:

Ese demandar el viaje del conquistador hacia un breve destierro voluntario, emprendido por un sector de la intelectualidad ilustrada, estuvo alimentado por fantasías provocadas por lecturas e imágenes fragmentarias y fue también, por esto, un viaje de reconocimiento (Giunta, 2011).³⁸

Como si de un escribir las imágenes se tratase con tendencia a lo global o universal, ¿cuáles son las condiciones para la producción artística para nuestra América Disruptiva? ¿Se da algún tipo de encuentro entre ambas líneas estratégicas e historicistas para el reconocimiento de una identidad afín a su medio productivo? Andrea Giunta responde a

³⁸ Andrea Giunta, “Estrategias de la modernidad en América latina”, en *Escribir las imágenes. Ensayo sobre el Arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 302.

esta pregunta indicando los procedimientos de identidad y comunitarios para la creatividad:

Devorar, misturar, apropiarse y reapropiarse, invertir, fragmentar y mezclar, someter el discurso central, penetrarlo y atravesarlo hasta volverlo herramienta útil para la búsqueda y gestación (plagada de logros y fracasos) de nuestra propia y subvertidora discursividad: tales las maneras, siempre exploratorias, desde las que algunos artistas ilustrados gestaron sus construcciones visuales como parte del programa de una cultura liberadora. (Giunta, 2011) ³⁹

Propondremos el análisis de los movimientos contenedores y fragmentarios de un giro implícito continental hacia la disrupción del conocimiento y el dominio de las energías de la producción en Artes y que será una constante analítica que tratar en capítulos posteriores. Las propuestas artísticas contemporáneas reconocerán las relaciones transoceánicas y su deriva transinstitucional a partir de los principales centros de formación de públicos: los museos y las instituciones culturales.

³⁹ Giunta, “Estrategias de la modernidad...”, 303.

Capítulo 2. Alejamiento, privación y exceso en el contexto decolonial latinoamericano.

Estéticas caníbales en el pensamiento latinoamericano, 37; Bolívar Echeverría y la “modernidad alternativa”, 44; Declinar como renuncia: hacia una crítica de la resistencia cultural, 49; Hacia una estética modal, 56.

*No más trampas haré
ni recogeré leña
a petición;
no fregaré olla, ni lavaré plato:
Ban, Ban, Ca, Calibán
tiene nuevo amo: tengo un nuevo hombre.
¡Libertad, día de fiesta! ¡día de fiesta, libertad! ¡día de fiesta, libertad!*

Calibán, *La Tempestad* (1611), William Shakespeare ⁴⁰

[I]

Estéticas caníbales en el pensamiento latinoamericano

La cultura literaria occidental ha supuesto para la figura del Calibán un referente materialista de opresión y sufrimiento, un mito derivado de la naturaleza agresiva y que responde al verdadero drama del espectáculo. La imaginación colonialista del descubridor desposee cuerpo y da sentido moralizador si se comparten dichas condiciones. Los límites de lo agreste y lo posible serán materia efectiva. Lo múltiple, para las estéticas caníbales, propondrán tres niveles de profundización para polemizar las aplicaciones en Arte y Cultura. Trazaremos las líneas maestras que componen el edificio de lo heterogenidad latina para, posteriormente, desarrollar los imaginarios edificados sobre los principios del mestizaje. Los motivos políticos y culturales de los estudios postcoloniales hablarán de una teoría de la transculturalización construida a partir de tres premisas. La primera será la ya mencionada sobre el carácter multifacético que derivará sobre lo múltiple de lo

⁴⁰ Harold Bloom, *Shakespeare: la invención de lo humano*, (Barcelona: Anagrama, 2002), 782-783.

plural, el de la otredad del sujeto colonial. Las subjetividades coloniales en el postnacionalismo latinoamericano definieron al mestizo, como ideología de progreso, simpatizante de la subalternidad como salida de la consecuentemente organización social y control político de las comunidades. Trataremos de dar soluciones hacia la multidimensionalidad del relato y lo multidisciplinario del argumento. La segunda premisa tratará sobre su condición de diáspora. El mestizaje ha sido expulsado de una migración territorial localizada en imaginarios, modelos y costumbres del *no-emplazamiento* de las prácticas culturales tratadas en colectividad. La tercera premisa será la derivada de la intelectualidad híbrida como el lugar de emunción marginal de la condición del mestizo y su actitud migrántica de la contracultura. La región caníbal latinoamericana mostrará la actualidad pluriétnica que, a sabiendas, reelabora memoria colectiva y muestra los estatutos ficcionales de un discurso estético y pragmático, moralizador y pedagógico, imaginativo e histórico.

Reducir el pensamiento caníbal hacia las prácticas exclusivamente brasileñas en el resultado plástico entre concretismo o neoconcretismo es justamente lo que evitaremos. En el capítulo tercero trataremos lo incaico como contenido específico, es decir, contenido que se establece entre lo colonial y lo nacional y, en el quinto capítulo su quehacer práctico sonoro como escucha figurada y la expansión hacia la subalternidad de lo sonoro. La idea de la transculturación describirá el discurso crítico actual para dinamizar las estrategias globales hacia la forma o hacia el contenido. En cuanto a forma, problematizará la colonia como institución. Sin embargo, desde el contenido, se problematizará la especificidad sociocultural. Nuestra propuesta resultará afín a la transculturación narrativa neorregionalista que, desde su origen, ha incluido la imaginación como experiencia de desterritorialización. Nuestro principal modelo de investigación hará repensar los distintos modelos de distribución de una región letrada de utópicas subjetividades transnacionales para la creación y recreación en Artes:

Si bien el concepto de transculturación se enclava críticamente en la obra de Rama en el área de la literatura, su formulación y desarrollo obviamente se proyectan más allá de la textualidad narrativa, justamente a partir del momento en que la serie literaria es entendida como discurso y praxis cultural,

como respuesta crítico-simbólica y proyecto ideológico ante la *aceleración modernizadora* (Mabel Moraña, 2015).⁴¹

Mabel Moraña, uruguaya ensayista, profesora, académica y latinoamericanista apostará por reconocer una constante modernizadora en lo cultural contemporáneo. Los estudios culturales deberán reincorporar el contexto y condición neocolonial porque serán cuerpo de marcas para la interculturalidad del imaginario práctico cultural. La institución idealizadora como fábrica de objetos culturales y la idea de vanguardia en la edad contemporánea, para bien o para mal, se presentarán asumiendo la nueva guardia de lo nacional. Volveremos a un relacionar historiografía y etnohistoria basándonos en la oralización acelerativa de la comunidad y de las prácticas culturales. Las Artes tenderán puentes de escape en la lucha de lo urbano local o extranjero hacia el rescate de las culturas regionales. La ciudad latinoamericana es plural. Trazaremos los ideales de una ciudad letrada resultante de irresponsabilidades coloniales, o, dicho de otra manera, analizaremos los esfuerzos fecundos que se establecieron en las distintas formaciones modernizadoras de la contemporaneidad (neoculturación, aculturación, desaculturación o transculturación); estas que nos ayudarán a disolver o confrontar las sociedades nacionales del presente como forma cultural otra. Bajo el paradigma benjaminiano de los estudios culturales latinoamericanos, el debate cultural de segunda mitad del siglo XX tratará sobre un pensamiento nómada de diáspora fuertemente vinculado a la experiencia del límite y del duelo:

Es justamente el drama de esa dialéctica sin síntesis, de este tropismo hacia una comprensión total que ara y desarma y, calidoscópicamente descompone las narrativas en sus relatos, las identidades en sus afiliaciones, la historia den sus diversas, sucesivas y simultáneas actualidades, la ciudad en sus pasajes y en sus laberintos, es esta operación del desmontaje, donde cada acontecer es una cita, una ocurrencia fugaz, una incidencia, lo que hace el pensamiento benjaminiano tan asimilable a la especificidad salvaje, irreductible, de América Latina (Mabel Moraña, 2015).⁴²

⁴¹ Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”, en *Mabel Moraña. Territorios y forasteros; retratos y debates latinoamericanos*, ed. de Alicia Ortega Caicedo (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2015), 81.

⁴² Mabel Moraña, “Walter Benjamin y los micro-relatos de la modernidad en América Latina”, en *Mabel Moraña. Territorios y forasteros...*, 133-134

Las lecturas salvajes y selváticas, periféricas y heterogéneas de un cuerpo poroso han promovido una estética del desecho que *se presta a procesos de resignificación que subvierten el orden productivo y actúa como mediación en la emergencia de cristalizaciones identitarias que subvierten los principios de circulación de bienes materiales y simbólicos dentro de la lógica neoliberal* ⁴³. Para el plano artístico, según Moraña, el capital de lo simbólico es causa de la derivación entre el arte como mercancía y la dinamitación político-social de las formas de la recepción, la producción y la reproducción. Nuestro horizonte crítico será el de enfatizar la revisión del pensamiento caníbal por experimentar un afuera de la historia y un progreso de lo global. En la próxima sección trataremos de enfocar el planteamiento de Bolívar Echeverría como uno de los precursores en tratar de desmontar el programa de la modernidad, pero ahora, lo que aquí trataremos, será el tema de la violencia. La violencia encierra para nosotros lo propuesto hasta ahora: las posibilidades de negociación, la transparencia institucional y los intercambios productivo, acuerdos y consensos, pedagogías y experiencias liberales. La violencia es un atentado a un cuerpo social y dejará inerte cualquier posibilidad de progreso cultural. Para las estéticas caníbales, la violencia es simbólica, estructural, sistémica; es destrucción creadora. Como si de una violencia moderna del objeto mismo se tratase, los valores culturales harán de las instituciones, de nuestro cuerpo, de nuestro espacio-tiempo y de los ritmos su propia utilidad.

*

Trataremos de exponer, a continuación, dos ejemplos que no trascenderán en nuestra investigación, pero muestran lo establecido hasta ahora y que, como estéticas caníbales, verifican la ruta trazada hasta ahora. Trataremos de mostrar el contexto crítico que se da interdisciplinariamente entre Literatura y Artes Plásticas como formatos hebraizantes de alta denuncia sobre los cuerpos. Para ello, revisaremos la producción ensayística de los artistas brasileños Helio Oiticica (1937-1980) y Waly Salomao (1943-2003) y que, sirviendo su tinta al acopio de una neovanguardia para América del Sur, dará sentido al fenómeno del *parangolé* social brasileño. El canibalismo genuino que se desarrolló en Brasil a finales de los años sesenta consideró en el programa ambiental de la nueva

⁴³ Moraña, “Walter Benjamin y los micro-relatos...”, 134.

objetividad un *antiarte* que recuperaría la tendencia del objeto en su mediación con lo experimental. En *Esquema general de la nueva objetividad* (1967), Hélio Oiticica describirá seis estados para la formulación de la vanguardia brasileña. En el primero de ellos se establece una voluntad constructiva generalizadora que desencadenarían las estéticas antropofágicas de Oswald de Andrade. Esta cultura dará a conocer las inmediatas influencias de los modelos nacionales establecidos:

Aquí el subdesarrollo social significa, en términos culturales, la búsqueda de una caracterización nacional que se traduce de modo específico en esta primera premisa, es decir, en la voluntad constructiva. (...) La antropofagia sería nuestra defensa contra ese dominio exterior, y nuestra principal arma creativa sería esa voluntad constructiva, lo que sin embargo no impidió del todo una especie de colonialismo cultural que hoy queremos abolir de manera objetiva, absorbiéndolo definitivamente en una superantropofagia (Oiticica [1967], 2016).⁴⁴

La segunda premisa establecida será la tendencia al objeto. Entre la neovanguardia neoconcreta y la nueva objetividad periférica, Oiticica sitúa a Salomão como referente para la poesía participativa y a Clark para el realismo plástico carioca. La tercera premisa tratará sobre el nivel de implicación del espectador y la participación sensorial como *acto*, corporalmente desde la *palabra* y semánticamente con el objeto. La cuarta premisa tratará el estado de la toma de posición respecto a los problemas políticos, sociales y éticos que traten de las influencias y las modificaciones de los objetos al estar “abiertos” al “poder” de la participación. La quinta premisa tratará sobre la tendencia del arte colectivo y el valor de lo situado tras la intensificación de un arte colectivo totalizador. La sexta y última premisa tratará sobre, justamente, el resurgimiento del problema del *antiarte*: *¿cómo explicar la aparición de una vanguardia en un país subdesarrollado y justificarla no como una alienación sintomática sino como un factor para el progreso colectivo?*⁴⁵ Oiticica continuará preguntándose: *¿Cómo situar allí la actividad del artista? (...) ¿Para quién hace su obra el artista?*⁴⁶. Las respuestas quedarán inconclusas y abiertas hacia el concepto de *antiarte* que permitirá *crear nuevas condiciones experimentales donde el*

⁴⁴ Hélio Oiticica, *Experimentar lo experimental* (Cuenca: Bienal, 2016), 92.

⁴⁵ Oiticica, *Experimentar lo experimental...*, 104.

⁴⁶ Oiticica, *Experimentar lo experimental...*, 104-105.

artista asume el papel de “propositor” o “empresario”, o incluso “educador”⁴⁷. La nueva objetividad caníbal propondrá un vivir de la adversidad.

Pero ¿qué es el *parangolé*? ¿En qué consiste dicho fenómeno social para las estéticas caníbales?

El *Parangolé* es una formulación definitiva del anti-arte ambiental, justamente porque en esas obras me fue dada la oportunidad, la idea, de fundir color, estructuras, sentido poético, danza, palabra, fotografía – que fue el compromiso definitivo con lo que defino como totalidad-obra, si es que se puede hablarse de compromisos en este tipo de asuntos (Oiticica [1966], 2016).⁴⁸

Oiticica definirá progresivamente la idea de *Parangolé*. Tratará de dar definición al espectador como un “participante” y abre al objeto como el objetivo y mecanismo posible para la “participación colectiva *parangolé*”, es decir, una participación de los elementos que lo contiene. La posición ética ha de basarse en la experiencia de cada quién ya que *es peligrosa y acarrea dificultades, pero jamás traiciona a quien la practica: simplemente le da a cada uno su propia labor, su responsabilidad individual; está por encima del bien, del mal, etc...*⁴⁹. Oiticica tratará de vitalizar la acción real tras el surgimiento de una nueva objetividad compuesta por múltiples tendencias. ¿De qué manera podemos verificar el ambiente? Oiticica dice que lo que él hace es música, es decir, música caníbal en el descubrir de los cuerpos. Oiticica considerará que la música pone en jaque la obra haciendo único un momento independientemente de otro, venido a una simultaneidad entre nuestras raíces y las vetas no lineales y malogradas de un inventor creativo. Las propuestas artísticas caníbales propondrán una posición radical regional para experimentar lo experimental. La obra de arte hará por vincularse a un comportamiento objetual que encuentre sus razones habituales en *recintos-experiencias* capaces de resignificar dichas participaciones individuales. Esta apertura adversa experimentará con los materiales y los elementos de la cultura popular y mostrarán una subversividad de avanzada que se deberán a una voluntad renovada y/o vitalizada y/o visionaria para el arte del nuevo mapa global. Waly Salomão en *Helio Oiticica, ¿qué es el Parangolé?* y

⁴⁷ Oiticica, *Experimentar lo experimental...*, 105.

⁴⁸ Oiticica, *Experimentar lo experimental...*, 85.

⁴⁹ Oiticica, *Experimentar lo experimental...*, 88.

otros escritos (1996), propondrá un Oiticica observador, antropófago y kleemaníaco por alcanzar el corazón de las cosas:

“Una de las primeras lecciones que aprendí con Klee: no tomar nunca decisiones, no hacer nada cuando se está en crisis; no se puede forzar la máquina. Cuando una cosa no tiene solución, la dejo de lado; si no, no va. Muchos artistas se equivocan en eso y caen en el mayor de los engaños”, gustaba decir (Salomão [1996], 2016).⁵⁰

Más tarde, Oiticica quedaría fascinado por los procesos didácticos derivados de la Bauhaus para transformar los materiales del objeto. La dantesca teatralización del nuevo happening de lo sonoro canibalista propuesto por Oiticica, retomará el espacio acústico de la sensorialidad mcluhaniana y de la geodesificación e indeterminación aleatoria de la Black Mountain College. Este brutal *Parangolé* nacerá de la contingencia, de la metáfora geométrica que atraviesa la jerga de lo popular. Salomão lo denominará *radicalidad extrema en la tierra de los sin tierra*, es decir, como una manera de trazar la marginalidad del héroe que confecciona furiosos abrigos en formas de capa ambiental para generar la auténtica imagen de la *Tropicália*⁵¹. Salomão la describirá como un acopio inmersivo hacia el mundo de las favelas y contexto interracial. Oiticica advertirá que *habitar un recinto es más que estar en él; es crecer con él, es dar significado a la cáscara-huevo*⁵². En *Bases fundamentales para una definición del Parangolé* (1964), Helio Oiticica expresará:

En la arquitectura de la fabela, por ejemplo, está implícito un rasgo del Parangolé, la organicidad estructural entre los elementos que lo constituyen y la circulación interna y el desmembramiento externo de esas construcciones; no hay paisajes bruscos del dormitorio a la sala o la cocina, no hay lo esencial a cada parte vinculada a otra en una continuidad (Salomão [1996], 2016).⁵³

⁵⁰ Waly Salomão, *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé? y otros escritos* (Cuenca: Bienal, 2016), 24.

⁵¹ Salomão, *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé?...*, 41.

⁵² Salomão, *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé?...*, 67.

⁵³ Salomão, *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé?...*, 89.

El mito del mestizaje será fenómeno de lo esencial para las estéticas caníbales brasileñas como paradigma estigmatizado de un *aquí y ahora* tomado por la violencia.

[II]

Bolívar Echeverría y la “modernidad alternativa”

El esteta ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2010) establecerá para la modernidad latinoamericana un destino alternativo condicionado al yugo territorial de fronteras regionales sangrientas. Las dinámicas catástrofes de las identidades latinoamericanas y los mecanismos de dominación homogéneas permitirán conocer las amenazas que estos pueblos derivarán hacia la estrategia de la supervivencia étnica acoplado al comportamiento humano. ¿En qué consistirá la modernidad americana? Para ello, definamos la novedad de lo moderno en primer lugar. ¿Qué comportamientos, contrapuestos y discontinuos definen, en su conjunto, los hechos objetivos establecidos para la vida?; ¿Qué actos afirman la necesidad de transformación? Echeverría propondrá una definición de la modernidad bajo una triple dimensionalidad crítica y territorial. El primero de estos tres fenómenos definirá la modernidad como lo derivado a lo físico, a lo geográfico rechazando del espacio de lo ancestral; así, podríamos definir la modernidad como *la respuesta o re-acción aquiescente y constructiva de la vida civilizada al desafío que aparece en la historia de las fuerzas productivas con la revolución neotécnica gestada en los tiempos medievales*⁵⁴. Una segunda definiría el reconocimiento secular de lo político, siendo así la modernidad entendida como *la civilización que se encuentra comprometida en un contradictorio, largo y difícil proceso de reconstitución*⁵⁵. Una tercera definición trazaría los esquemas consecuentes del fenómeno de los individualismos de la modernidad, ya que *expresa el malestar de una forma social o estructura institucional (...) convirtiéndola en una especie de simulacro o imitación de lo que ella misma fue en el pasado*⁵⁶. Debemos, en consecuencia, entender la modernidad como principio mismo de estructuración moderna de lo ambiguo y lo ambivalente, es decir, del trance caníbal tras el reconocimiento del vencedor sobre el vencido y de la

⁵⁴ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud* (México: Era, 2010), 23.

⁵⁵ Echeverría, *Modernidad y blanquitud...*, 24.

⁵⁶ Echeverría, *Modernidad y blanquitud...*, 24.

procedencia de la indigesta de lo “negativo”. Entonces, nuestra consideración fundamental será, a modo de advertencia, entender que tras el potencial virtual y geométrico se harán efectivas las experiencias de una realidad capital esencialmente irradiada de la vida cotidiana como lo utópico e impensable.

Bolívar Echevarría, para afrontar metodológicamente las fuerzas productivas de las Artes, propondrá un *ethos* de la *blanquitud* americana causados por del malestar y la crisis civilizadora del proyecto de la modernidad americana:

Distintos elementos determinantes de los modos de vida tradicionales, distintas subcodificaciones de los sistemas semióticos y lingüísticos heredados, distintos usos y costumbres pre-modernos o simplemente no-modernos, en pocas palabras, distintas determinaciones de la “forma natural” de los individuos (singulares o colectivos) son oprimidos y reprimidos sistemáticamente e implacablemente en la dinámica del mercado a lo largo de la historia, en el camino que lleva a este “grado cero” de la identidad humana moderna (Echevarría [2007], 2010).⁵⁷

La blanquitud hará referencia a esa cultura WASP (white anglosajon protestant) para el continente americano o a la del HBH (hombre blanco heterosexual) para el europeo. Las imágenes de la blanquitud describirán la relativización racial sobredeterminada del racismo identitario. La blancura étnica subyugará al afrodescendiente, al oriental y al latino al participar de ella. Podríamos aclarar esta posición estética, como, por ejemplo, en el hieratismo que presentan las formas del nacionalsocialismo alemán nazi al presentar una inequívoca voluntad regenerada bajo el paradigma de lo ario. Bolívar Echevarría señala que *el racismo normal de la modernidad es un racismo de la blanquitud*⁵⁸. Bolívar Echevarría propondrá quince tesis, razones o claves para entender esta genuina modernidad “americana”:

1. Lo civilizatorio se presentará como un proyecto objetivo para las sociedades europeas.
2. La modernidad solo se llevará a cabo como proyecto civilizador histórico y concreto.
3. El proyecto civilizador de la moderna (norte)americana se desligará históricamente de la europea a partir del siglo XVII.

⁵⁷ Echevarría, *Modernidad y blanquitud...*, 58.

⁵⁸ Echevarría, *Modernidad y blanquitud...*, 86.

4. La modernidad como doctrina en (Norte)América se someterá a diferencias para la cultura y la identidad.
5. La modernidad “americana” se comportará ética y antropológicamente bajo comportamientos y apariencias trazadas en la blanquitud.
6. La modernidad europea se encontrará en crisis debido a la insatisfacción y la modernidad “(norte)americana”, contrariamente, se encontrará en expansión y crecimiento debido a la satisfacción.
7. Ambas modernidades serán fiel a la europea, reconociendo su redención.
8. La modernidad “americana” garantizará un proyecto de vida comunitario que potencia la productividad del trabajo como principio empírico histórico.
9. La modernidad “americana” legitimará su descendencia.
10. La modernidad “americana” funcionará como una industria artificial útil para su sometimiento.
11. La modernidad “americana” intelectualizará temporalmente la modernidad europea hacia una defensa fundamentalista de la identidad.
12. El “americanismo” y la “identidad americana” de la “modernidad americana” describirá un proceso de falsa mejora humana interesado en el sometimiento.
13. La ciudad, para la “modernidad americana”, deformará el valor de uso de los objetos a razón de su propio consumo.
14. La modernidad “americana” mostrará una industria cultural que espectaculariza la experiencia.
15. La “modernidad americana” tratará de afirmar el comportamiento de su propia historia reformista.

El *ethos* de la blanquitud plantea una crisis del proyecto de la modernidad que, en su forma barroca, radicalizará su obediencia hacia el deseo de alcanzar utópicas experiencias. Se darán, para Echeverría, cuatro tipos de *ethos* de la modernidad. El primero, el *ethos realista*, será aquel que permitirá reconocer lo inmediato y espontáneo de la creatividad para identificar, afirmar y militarizar los servicios de potencialización cultural. En el segundo, el *ethos romántico*, se dará una apertura de la creatividad como acontecer aventurero independientemente desde el plano individual como desde el colectivo. El *ethos clásico*, sin embargo, cumplirá trágicamente a su comprensión y construcción y permitirá vivir la espontaneidad. El cuarto será el *ethos barroco* y que se

dará espontáneamente en la vida cotidiana con las cualidades concretas de riquezas. Será fundamental este cuarto tipo:

El ethos barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida, aunque sea un principio que parte de teatralizar ese mundo. Puede ser la plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente (Echeverría [1996], 2011).

59

El siglo XVII no sólo supondrá una inflexión para nuestro estudio por el arranque de la “modernidad americana”, sino que se deberá a un escenario de dominación plural a la deriva de la continuidad histórica del colonizador. Bolívar Echeverría propondrá el término de *codigofagia*. El esquema de la civilización colonial mostrará esas inadecuadas y desgastadas formas culturales que se dieron en la difícil tarea de la evangelización. El comportamiento de este barroco latinoamericano de la “modernidad americana” declinará la oferta de la experiencia hacia lo que es aprovechable o desechable, o hacia lo que lo hace sustancial o accesorio. El objeto de la vida cotidiana del siglo XVII apelará a un enigmático, silencio y virtuoso programa caracterizado por la modernización alternativa. Volviendo a la teatralidad de dicho comportamiento, el barroquismo en la América Latina apuntará hacia una decoración barroca que pone en juego los límites de su servicio: la performance. Y será así como mostremos estas prácticas plurales en esta contemporaneidad, como un hacerse del juego entre los cuerpos y lo “absoluto” de la experiencia. El ambiente permitirá disociar la teatralidad de la obra de arte que, como objeto, se presentará al servicio de la vida real. La vía de decisión será reconocer el escenario alternativo de lo experimental.

El arte barroco tiene una manera especial, peculiar, de cumplir la tarea implícita que la vida moderna ha confiado a la creación artística. Se trata de la tarea que consiste en procurar una representación, es decir, una apropiación cognoscitiva del mundo; pero no de hacerlo en un reflejo racional del mismo, no en conceptos dirigidos al entendimiento, sino de manera socialmente

⁵⁹ Bolívar Echeverría, *Discurso crítico y modernidad* (Colombia: Desde abajo, 2011), 205.

inmediata, en imágenes destinadas a la experiencia estética. El arte barroco cumple con esta tarea. Produce imágenes – plásticas o lingüísticas – a través de las cuáles el mundo puede ser apropiado en una representación estético-cognocitiva; pero lo hace de una manera tal, que pone en crisis la esencia moderna de la representación cognocitiva (Echeverría [2010], 2011).⁶⁰

En el barroquismo de América Latina se dará todo tipo de representaciones y enfatizará en lo teatral una etnografía escenificada del mundo como un todo en donde conectar ambiente y contexto, oralidad y escritura, objeto y situación de realidad holística. El teatro operaría, inherente a todo artista, en la contingencia imaginaria de la representación escénica. El siglo XVI supuso para América Latina un aniquilamiento de la civilización americana cultural y local haciéndose suya la experiencia heroica del descubrimiento. En lo siglos posteriores se desencadenaría el discontinuo amenazador de la conciencia teatral e irradiar un valor de uso útil y habitual para las expresiones artísticas impuestas por las misiones evangelizadoras católicas. El nuevo enclave civilizador propondrá como única salida una escisión soterrado a lo subterráneo, es decir, hacia a una expansión de la ciudad propuesto en el programa territorial misionero. Esta peculiar propuesta para expansión del indigenismo era limitante a las representaciones técnicas y culturales europeas, pero, en consecuencia, supieron reconocer los cimientos ancestrales y patrimoniales precolombinos como cimentación de la horrible historia colonial latinoamericana. Lo auténtico del hábito de la creación barroca propondrá una lectura histórica fragmentada que, entrelineas, suscribirá la teatralización de una “pérdida” de los valores comunitarios de lo ancestral.

Para Bolívar Echeverría, *el arte barroco efectúa claramente un trabajo de representación del mundo y radicaliza la significación de lo que la mentalidad moderna entiende por “representar”*⁶¹. Pongamos un ejemplo para analizar la puesta en escena en territorio antillano, como ejemplo. Retomemos, como ejemplo, las demandas sobre lo representable en el discurso antillano de Édouard Glissant para observar cómo los objetos se presentaban como poéticas forzadas de una imposibilidad carente de expresión para desligar las tensiones colectivas entre oralidad en el sistema de plantaciones. Pensemos en el mestizaje plástico del artista cubano Wilfredo Lam (1902 – 1982) para las poéticas del paisaje americano que, al integrar la conexión africana, se presentará en el espacio de

⁶⁰ Echeverría, *Discurso crítico y modernidad...*, 268.

⁶¹ Echeverría, *Discurso crítico y modernidad...*, 274.

la jungla a pesar de la cargada, dilatada y acumulativa que atraviesa la multiplicación del discurso antillano. Pensemos, por ejemplo, en el arraigo del multilingüismo del artista chileno Roberto Matta (1911 – 2002) en el figurar de los conflictos de un aquí otro. El acontecimiento teatral de la objetividad del objeto no como momento lúdico, sino como puro reclamo de lo cotidiano.

Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca repetir la teatralización elemental que practica el ethos en la vida cotidiana cuando pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). La representación barroca persigue reactualizar la experiencia vertiginosa del transmontar o saltar por encima de la ambivalencia del mundo (Echeverría [2010], 2011).⁶²

¿Es posible rescatar, desatar o exagerar programas de teatralización de lo estético hacia las prácticas artísticas contemporáneas latinoamericanas? ¿De que manera favorece dicha teatralización de los ambientes para imaginar o superar ficticiamente las fuerzas de la producción artística entre vida y mundo o arte y ciencia? ¿Qué programas siguen vigentes para afrontar la indeterminación de lo sonoro ayudando a la inmersión de lo subalterno para América Latina? Esta contingencia será tratada en el tercer capítulo en relación a la escucha relativa.

[III]

Declinar como denuncia: hacia una crítica de la resistencia cultural

Tomemos un momento esta sección para situar una descripción de lo cultural de el encuentro entre los mundos latinos como es el marco de la hispanidad. Este tuvo un primer desarrollo insular en las Antillas que dieron paso a tierra firme hacia el sur continental. La tierra entre los dos océanos permitió el paso hacia nuevos horizontes

⁶² Echeverría, *Discurso crítico y modernidad...*, 278.

coloniales renovados de la experiencia africana y liberados de la contienda antillana. México, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia en primer lugar, Argentina, Chile, Paraguay y la conquista de la Antártida, progresivamente, trazaron sus fronteras a razón de la corona española y sus resonadores institucionales complejos y fracasados arrastrados desde la “oscuridad” medieval. Por un lado, incrementaron considerablemente las rutas de movilización humana transoceánicas, pero, por el otro, resultaron arrasadoras para el complejo reconocimiento de la experiencia comunitaria desde lo ancestral. América no era una tierra que o por descubrir; todo lo contrario, fue una tierra de enriquecimiento personal de lo ajeno y la sociedad originaria sufrió un desplazamiento que es momento de derivar nuestro análisis hacia una renuncia como pérdida. Si en el capítulo anterior describíamos un declinar como pérdida progresiva de las condiciones del lenguaje, la funcionalidad será aquí derivada hacia un rechazo del ofrecimiento espiritual, de la acogida y del diálogo. Mientras la primera se presentaba como forma transitiva que espera su desaparición, esta segunda cuenta con la extirpación de la responsabilidad ancestral causado por el paradigma de la cortesía, es decir, aquella que se debe al hábito. Abreviando, la conquista supuso, consecuentemente, un beneficio parcial y ajeno que rehusó el servicio al refuerzo, rechazó la multiplicidad, eclipsó la espiritualidad múltiple, recusó la integración y sucumbió los territorios comunitarios de lo plural.

Relativo al origen mitológico de los primeros pobladores de América, las tradiciones culturales prehispánicas respondieron a un conocimiento narrativo originariamente ficcional:

De ese modo, para los guaraníes, Ñamandú se dio forma de árbol a sí mismo para ordenar el caos y de una de sus ramas hizo florecer a la humanidad; para los aymaras fueron los vientos o espíritus Achachila quienes engendraron a los hombres y les dan vida en el presente; para los Shuar, cada nueva edad de la tierra y de la humanidad depende de las luchas entre Etsa e Iwia; para las culturas quechuas descendientes de los incas fue el sol quién fecundó en la tierra la vida de los humanos para poblar el mundo. Cada una de las etnias aborígenes del continente americano, desconocedoras del “olvido” del que fueron objeto en las tradiciones orientales y europeas luchan por la

convivencia con la cultura hispánica predominante (Choza y Ponce-Ortiz, 2010).⁶³

Las estructuras sociales de los pueblos prehispánicos mostraron un conocimiento activo de lo ancestral que hoy día permanece activo en las culturas Guaraní, Shuar o Quechua entre otras. Las condiciones geográficas del continente americano aislaron un primer encuentro posible y consecuente poblamiento en la zona beringia, aunque parece advertirse poblamientos anteriores en contacto con la Polinesia y Australia desde el centro y sur del continente americano. Las primeras grandes culturas americanas que llegamos a reconocer serán la Valdivia (Ecuador), Tiwanacu (Bolivia), Caral (Perú) y Olmeca (México) y la alimentación probarán este hecho. El maíz, la papa, la calabaza, el algodón, entre otros, evidenciarán las primigenias formas de estado tras el paso de la agricultura y alfarería. La cultura Valdivia (3550 – 200 a. C.) se desarrolló en toda la costa pacífica del Estado ecuatoriano y son herederos de culturas nómadas de navegadores comerciantes. Convirtieron la alfarería en el centro de su objetualización conceptual creativa dándose a día de hoy un sinfín de motivos decorativos y venus que dan crédito a la idea de fecundidad y convivencia agrícola. Otra evidencia sería la establecida en la ruta comercial del *Spondyllus* como moneda transfronteriza. Los Valdivia fueron grandes comerciantes y conocedores del medio oceánico y de los tesoros que ofrecía la costa pacífica central. La cultura Caral (Perú, 3000 a.C. – 2.000 a.C.?) y Tiwanacu (Bolivia, 300 a. C. – 1100 d. C.), nacieron alrededor del lago Titicaca, altiplanicie andina, y dan testimonio de las comunidades del imperio Inca y Wari. Parece que es originario de estos territorios el culto hacia el dios Viracocha, conocido como el dador y fundador de la cultura inca y de todo lo existente. Actualmente hay una defensa neolítica por la cultura Caral como la promesa más antigua del continente y que superaría el rango temporal en antigüedad a los orígenes de la cultura egipcia. El ají, por ejemplo, sería uno de los alimentos que evidenciarían dicho circuito comercial. La cultura Olmeca (México, 1200 – 400 a. C.) asentaría su base de la alimentación en el maíz.

Los antecedentes culturales inmediatos de los incas en América del Sur se deben a la arquitectura y la cerámica. La arquitectura de la cultura Chavín (Perú, 1.000 a. C – 400 a.C.) muestra para los complejos arquitectónicos comunitarios de centros administrativos y religiosos pirámides truncadas y terrazas estructurales. Las esculturas se emplazan

⁶³ Jacinto Choza y Esteban Ponce-Ortiz, *Breve historia cultural de los mundos hispánicos. La hispanidad como encuentro de culturas*, (Madrid: Plaza y Valdés, 2010), 31.

como monolitos, lápidas, cornisas y obeliscos, así como cabezas conmemorativas; pensemos, por ejemplo, en el museo de sitio en Chavín de Huatar. Otro ejemplo lo encontramos en las tumbas funerarias de cultura Mochica (Perú, 1 – 800 d.C.) que, objetualizadas, muestran a través de la orfebrería la ritualización a la fidelización de la vida y jerarquización social; así lo muestra, por ejemplo, el sacerdote de Sipán enterrado junto a sus dos guardianes de pies cortados. Encontraremos en cerámica tanto objetos cotidianos asociados al menaje (pequeños platos o sartenes como grandes vasijas para la fermentación) y bajorrelieves mitológicos como patrones para confeccionar los diseños (tanto de indumentaria como de decoración de los objetos mismos). La invasión de la cultura incaica encontró una gran resistencia con las culturas Shyris-Caras (norte de Ecuador) y con la cultura Chibcha-Muisca (actual Colombia). El proyecto del incanato acabó con la llegada de la corona española dando muerte el último rey inca, Atahualpa, hijo de Huayna Cápac, en Cajamarca, con Francisco Pizarro al mando. Huayna Cápac estableció su última residencia en la primigenia ciudad de Quito. Atahualpa asumió el reinado tras una sangrienta guerra con su hermano Huáscar, también derrotado por mandato de Pizarro.

Huayna Cápac murió en 1528 cuando el conquistador Francisco Pizarro tocaba las costas del Perú. A su muerte, Huayna Cápac decidió dividir el imperio en dos partes: el norte para su hijo quiteño Atahualpa y el sur para su primogénito cuzqueño, Huáscar, decisión que originó la guerra entre dos hermanos, de la que fue vencedor el inca de Quito. Atahualpa será apresado por Pizarro cuándo se estaba recuperando de la guerra en las llanuras de Cajamarca (Choza y Ponce-Ortiz, 2010).⁶⁴

Así, las cuatro regiones del gran imperio Tahuantinsuyo se fragmentarían hacia un programa huérfano que encontrará una resistirá a través de los siglos posteriores. Las estructuras sociales se organizaban en torno al *ayllu*. Un *ayllu* es un *territorio destinado a un número de familias con un antepasado común que debían obedecer a un curaca o cacique que era quien administraba la ley*⁶⁵. El programa del incanato protegía las comunidades a cambio de un tributo de las cosechas. Esto permitió una integración de las técnicas artesanales con el fin de un beneficio mutuo. Esta manera de integración se daba

⁶⁴ Choza y Ponce-Ortiz, *Breve historia cultural...*, 89.

⁶⁵ Choza y Ponce-Ortiz, *Breve historia cultural...*, 90.

en el intercambio o *trueque*, palabra quichua. El protectorado cultivó el fenómeno de la quechuaización, una lengua derivada que actualmente es considerada como múltiple.

Las primeras crónicas de Indias, tras el desembarco de Cristóbal Colón en costas antillanas, comenzaron a trazar, por retazos, una situación de dominación ingenua ante unos nativos que irían, progresivamente, revisando la *desnegociación* de la hispanidad. Hoy, la explotación, el exterminio y la dominación europea sigue siendo un tema complejo para la sensibilidad indígena y de la deuda occidental. Colón derivó sus pensamientos, experiencias y “encuentros” en diversos diarios de viaje y epistolario propio con la finalidad de patrocinar la expansión imperial. La visión del indio americano necesitaba de sus informantes. Era necesario conocer la cosmovisión de estas comunidades que más tarde serían bautizadas como tierras regias. Describieron mitos, vida de caciques, pero, sobre todo, dar fe de la avanzada de la conquista. Aparecieron los primeros cronistas indígenas: Inca Garcilaso de la Vega (1539 – 1616) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1534 – 1615). En estos primeros cronistas encontraremos un primer interés que se dio por mostrar las condiciones de los indígenas, la historia del pueblo inca y las costumbres y tradiciones de estos. Como veremos, las instituciones eclesiásticas trataron de incluir entre sus filas algunos descendientes privilegiados fruto del mestizaje. Estas buscaban principalmente la tarea evangelizadora de rectificar el hábito proponiendo, a cambio, una completa y auténtica conversión a la fe católica. Se impuso la “expresión castellana” como el auténtico conocimiento que, sin querer hibridar los contenidos culturales, han dado respuestas de los intereses de una “historia oficial” llena de denuncias de maltrato y dominación social del indígena. Tomemos para lo dicho e inspiración, *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) de Poma de Ayala y *Comentarios reales* (1609-1616) de Inca Garcilaso.

El mundo hispánico impuso primero, en la cultura indígena, la urbanización de la ciudad moderna y un principio de no igualdad que no culminará con el proceso de independencia siglos posteriores, paradójicamente. Fueron numerosos los planteamientos para urbanización de las nuevas ciudades coloniales, pero respondieron principalmente a las disposiciones monárquicas peninsular. Su relación con la iglesia de Roma dio forma a la política imperial. Véase como un ejemplo *Las ordenanzas de descubrimiento y población de 1573* de Felipe II (1527 – 1598) para su interés. El rey “prudente” culminó el programa civilizatorio colonial para lo administrativo y burocrático. El linaje monárquico católico y la “llamada” borbónica posterior trazarán el arco conceptual para el desarrollo urbanístico como estrategia de acogida del nuevo derecho internacional. Se crean

diócesis, conventos, iglesias, catedrales y centros educativos. La acogida y el cambio, para el indio, sólo estaría permitido si estos eran conversos de fe hacia la cristiandad. Las Artes, como veremos, si tuvieron un impacto “positivo” para la proliferación de instituciones, encargadas de la formación de la habilidad y posterior subordinación para el servicio religioso. Se datan siete universidades en el siglo XVI y doce en el siglo XVII. Los dominicos y los franciscanos fueron los primeros en llegar y desarrollar el nuevo programa social y estructural, pero no tardaron en sumarse, para nuestro interés, los jesuitas y otras ordenes católicas renovadas tras la Reforma Vaticana Romana como fueron los mercenarios y los agustinos.

Las universidades dieron luz a las nuevas corrientes del cristianismo y a las alianzas familiares de la aristocracia colonial. Los indios solo podían acceder a través de becas o porque mostraban verdaderas dotes para la vocación religiosa. Se estudiaba Dogma y Teología, Derecho, Medicina y Artes principalmente, también en colegios menores y mayores. De modo que los hijos de los peninsulares, los criollos y los mestizos compartían ejercicios académicos, aunque, realmente, estos últimos fueron solo unos pocos privilegiados:

Uno de estos ejercicios fue el del arte religioso cultivado en las escuelas de artes y oficio. Es allí en donde los artistas americanos van a producir los objetos culturales novedosos, diferentes de los modelos españoles y europeos. Desde muy temprano en la colonia, los religiosos a cargo de la educación de los indígenas descubrieron en ellos una habilidad natural para las artes plásticas y los oficios manuales – en esto había también algo de prejuicio, pues se juzgaba que los indígenas no eran aptos para tal abstracción pero sí para las actividades manuales. No se consideró suficientemente que la cosmovisión del mundo de los indígenas planteaba serios obstáculos para que asumieran los presupuestos occidentales de raciocinio (Choza y Ponce-Ortiz, 2010).⁶⁶

A pesar de todo, la fe católica supondrá, como para cualquier converso, una nueva forma de fe auténtica. La habilidad trató de darse, a su vez también, en talleres de pintura y escultura para la construcción y ornamentación de templos. La nueva religión participó

⁶⁶ Choza y Ponce-Ortiz, *Breve historia cultural...*, 139.

de la conversión simbólica en la producción de objetos religiosos para sustituir cualquier rastro del culto antiguo. Se dio una red de escuelas, duplicadas más tarde en agrupaciones gremiales, para la especialización en artes figurativas, sastrería, albañilería, herrería, zapatería, carpintería, tañedores de instrumentos entre otras habilidades. En Quito, como veremos más adelante, se dieron la primera escuela de Artes y Oficios del continente americano, junto al convento de San Francisco, y la Iglesia de la Compañía de Jesús como la primera gran experiencia integradora racional del Arte Barroco en Hispanoamérica. Las ciudades andinas ecuatorianas (Quito, Cuenca y Loja) que se sitúan sobre el canino incaico comunicarán México y Santa Fe de Bogotá hacia el Norte y Cuzco, Lima y Potosí hacia el Sur. Aunque trabajaremos particularmente con la producción artística de lo sonoro en capítulos posteriores, señalaremos aquí para el interesado los artistas más destacados de las bellas artes para el servicio misionero: Miguel de Santiago (1620 – 1706), José Olmos “Pampite” (1670 – 1730), Nicolás Javier de Goríbar (1666 – ?) y Manuel Chili Caspicara (1723 – 1796), máximos exponentes del arte barroco de la escuela quiteña. Parte de estos enclaves, objetos y contenidos son tratados hoy como el primer patrimonio mundial declarado por la Unesco en 1978. La ciudad de Quito puede dar crédito, a día de hoy, de los testimonios de existencia, pervivencia y transcendencia y de los valores culturales e históricos patrimoniales a nivel mundial. Nuestra propuesta será profundizar en lo sonoro y los resonadores interdisciplinarios que describen las ficcionalidades de lo barroco como marca de agua para las narrativas contemporáneas en Hispanoamérica.

Las instituciones administrativas de las colonias americanas controlaron un sistema de jurisprudencia que, tras su expansión hacia el sur del continente, necesitaron de un enfoque totalizador y dependiente de una “madre patria”. Para ello se dispusieron los virreinos, las reales audiencias, las capitanías generales y los cabildos, intendencias y casas de contratación. La Iglesia, sin duda, contribuyó al proyecto utópico de instituir doctrina cristiana y contribuir a la matriz naciente de la herencia cultural de la hispanidad. Proliferaron, poco a poco, comunidades de indígenas que se gobernaban a sí mismo, pero, escasamente, influían en el control político de la sociedad. El virreinato de Nueva España se fundó en México en 1521; posteriormente se replicaría para todo el sur del continente con el Virreinato de Lima, operativo desde 1542. En 1717 se fundó el Virreinato de Nueva Granada para Colombia, Venezuela y Ecuador y en 1763 el Virreinato del Río de la Plata para Argentina, Uruguay, Paraguay y parte de Bolivia. Las Audiencias fueron introducidas para administrar la justicia. Constaba de un presidente, un fiscal y cinco

jueces. En las zonas más conflictivas se dieron las capitanías. Todas estas instituciones fueron, a su vez, controladas por el Real Consejo de Indias, miembros de la nobleza española de origen peninsular. Los gobiernos municipales, al igual que los arzobispados, obispados, parroquias y curatos, administraban sociedad y espiritualidad y pronto confirmaron su degradación hacia la corrupción. La monarquía borbónica, para ello, instauró las intendencias administrativas. La llamada “limpieza de sangre” irrumpió progresivamente en las instituciones coloniales tras la defensa de las clases superiores y aristócratas en el intento de borrar cualquier posibilidad de ascenso social de indios o mestizos “comunes”. La Monarquía Española, tras el auge de la piratería y el contrabando de extranjeros, se ocupó de perpetuar un sistema económico y social proclive a la resistencia de una identidad casi congelada.

Como veremos en nuestro cuerpo analítico posterior, en el siglo XX latinoamericano se dio, justamente en, desde y para el Arte Barroco, una resistencia objetualizada en las imágenes contrastantes de un barroco declinado hacia lo equinoccial. El Barroco en Hispanoamérica ha supuesto esa marca permanente conformante de resistencia y denuncia sobreescrita del coloniaje americano. Como mostraremos, la literatura y la narratividad ecuatoriana del siglo XX encontrará en el discurso de lo barroco una huella desafiadora para reconocer estas otras estéticas que definirán un quehacer histórico como acto de integración en nuestra actualidad. También, buscaremos cómo mirar las entrañas de una continuidad capitalista y ético acotadora para las prácticas culturales modernas. Buscaremos aquí un ordenar las energías orales de lo sonoro como latencia de lo literario contemporáneo y una consecuente escucha modal de lo paisajes estéticos de contexto.

[IV]

Hacia una estética modal

El último enfoque procedimental que aplicaremos a nuestro objeto de estudio será a partir del estudio de las estéticas contextuales y modales que propone Jordi Claramonte. Con el fin de dar orden al conglomerado de las energías descritas en esta primera parte, trazaremos unos supuestos estéticos que serán procedimentalmente aplicados en el análisis posterior. ¿Cómo entender la experiencia como modo de relación? ¿Cómo se dan, en el contacto estético, las condiciones para la transferencia de conocimiento? ¿Cómo

entender la imaginación artística en un paisaje concreto? ¿Cómo es posible la institucionalización del comportamiento humano, social o histórico situado? ¿Cómo se dan autonomía estética y autonomía política en el presente? Trataremos de esbozar los conflictos metodológicos que presenta el paisaje al relacionarse o actualizarse para hacerse efectiva en un mundo entre distribuciones. Para dar salida a ello, trataremos las diferencias, en primer lugar, entre autonomía moderna y autonomía modal que establece Claramonte en *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad* (2010); en segundo lugar, las diferencias entre lo tácito, lo estratégico y lo operacional que se propone en *El Arte de Contexto* (2011); y las relaciones entre los modos de lo necesario- contingente, de lo posible-imposible, y de lo efectivo-inefectivo que se dan en *Estética Modal* (2016) en tercer lugar.

¿Qué ha sido entonces de los ideales de autonomía que han constituido el nervio del inacabado proyecto ilustrado de la modernidad? Después de haber sido explotación expansiva de las esferas públicas alternativas basadas en la imitación de la natura naturans con la “autonomía ilustrada” o acumulación y despliegue de negación con la “autonomía moderna”, ¿qué papel le cabe cumplir al arte? ¿cómo formularía su propia autonomía y las conexiones, siempre latentes en todo proyecto ilustrado, con un programa de expansión de dicha autonomía? Y sobre todo, ¿cómo lo hará ahora que es el capitalismo global ha asumido como propias las ideologías de la autonomía y la organización en red? (Claramonte, 2010).⁶⁷

Tanto instituir como decolonizar serán, para nuestra investigación, los dos procedimientos estables que proponemos para el despliegue moderno y acuñar en la negatividad artística su estanco para la dicha realización contemporánea. Evitaremos la cuestión de gusto derivando nuestras sanciones hacia una “modernidad” *antiautónoma*, *antiestética* o *antiartística*. Para la institucionalización en Artes, será necesario trazar las relaciones derivadas de lo social, lo político y lo cultural. Para la decolonización, lo derivado como antropológico, semiótico y experiencial. Así, como lo observaremos en nuestra primera tabla:

⁶⁷ Jordi Claramonte, *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad* (Murcia: Cendeac, 2010), 149.

TABLA N° 1

Primera declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Anti (auto)</i>	Recepción	Autonomía	Sociología	Antropología
	Interpretación	Estética	Política	Semiótica
	Composición	Teoría del Arte	Cultura	Experiencia

Los proyectos artísticos son el resultado de una redefinición del imperativo libre de realización. No queremos cerrar nuestra investigación con un postulado metafísico sobre el falso juego de las negatividades autónomas ni categorizar los modos de reproducción y recepción codificada al abandono de las instituciones, sino, quizás, acercarnos hacia las condiciones de escucha y producciones artísticas sonoras de lo *intraterritorial*, *transcultural*, *multiétnico*, *plurinacional* o *pericontextual*.

Las dificultades de la autonomía modal en el capitalismo tardío no asumirán, como negación, una negatividad que le venga a favor ni una negatividad formalista, sino el acercamiento al espacio lógico de distribución que no reduzca la identidad de los objetos a una marca insípida y sin interés. Claramente nos indicará, para tal caso, el interés por una autonomía modal dónde ni objeto ni sujeto se pliegan a lo que sistema de mercado espera de ellos. Esta autonomía del objeto y sujeto propondrá una cartografía crítica para una posmodernidad ideológica de la identidad latinoamericana.

¿En qué vendría a consistir semejante cartografía? ¿Cuáles serían sus unidades de descripción? ¿Acaso esos usos constructos culturales, equivalentes a fragmentos de modos de vida, que el capitalismo cultural utiliza como nichos en los que situar sus productos, ya se trate de zapatillas, tabacos o utilitarios?

¿Deberíamos entonces plantearnos como tarea política la construcción de grandes mapas en los que indicáramos los diferentes itinerarios a través de los cuales se construyen las posiciones de sujeto en la sociedad del capitalismo cultural?

¿Podría semejarse una cartografía delimitar los aspectos de nuestra subjetividad, de nuestra agencia, aún no colonizados? ¿O aquellos otros que habiendo sido colonizados en un tiempo han pasado por procesos de descolonización y se encuentran ahora a la deriva política? ¿Podríamos así ver los niveles y operatividades de las resistencias...? (Claramonte, 2010).⁶⁸

La construcción teórica de lo sonoro vendrá a proponer un constructo político de la escucha desde los diferentes repertorios y disposiciones que ellos toman para desarrollar las competencias modales que propondrá Claramonte. Tanto la conservación del objeto como la preservación de los imaginarios colectivos coloniales supondrán hoy un ilimitado *autocuestionamiento* sobre capacidades y fundamentos para el obrar, el hacer y el instituir paisaje. Los peligros de la institucionalización del proyecto metodológico tratarán, como deriva modal y relacional, darse al encuentro entre lo moderno y lo contemporáneo en lo *antiilustrado* y *automoderno*.

Si tratamos la articulación social y política como primera respuesta para encuentro Arte y Contexto, debemos hacer constar la realidad productiva que de ella informa. Las prácticas sociales y su modo de relación garantizarán una pérdida de autoría. Las instituciones cohesionarán el valor de las prácticas artísticas categorizando los lenguajes de socialización. Trataremos de articular los modos de relación al contexto latinoamericano con poéticas somáticas, sociales y políticas que definen el quiebre de los dispositivos políticos artísticos experimentales. Lo tácito, para nuestro objeto de estudio, dará cabida a un *guardar las formas* que, más allá de matricular en la percepción dinámicas colonizadoras como resultado de una defensa inacabada, proyectarán lo subversivo sin reducirlo a su imaginación. Lo estratégico describirá, a pesar de la proliferación de los repertorios, su articulación social y política como experiencias colaborativas en la negociación del arraigo, distribución y recepción de lo común. Ahora bien, cuando se trata de incluir en lo institucional el hábito de rebeldía en el espacio público como denuncia, observaremos lo siguiente:

(...) Primera Regla de la Institucionalización de las prácticas de arte de contexto, y que cabría formular como sigue: “No mezclarás el discurso crítico y su despliegue en el espacio público” Tampoco se puede pedir todo.

⁶⁸ Claramonte, *La república de los fines...*, 192-193.

(...) Segunda Regla aún más precavida que la primera, que es la que establece que si ha de exhibir arte crítico, este debe permanecer a un ámbito lejano, cuanto más distante mejor, en el tiempo o el espacio” (Claramonte, 2011).⁶⁹

Las discusiones del arte de contexto marcan los desplazamientos de un marco institucional evolutivo de lo social, lo político y lo artístico hacia lo situado. Pensemos, suscribiendo a Claramonte, en la victoria como lo tácito y en su planificación como lo estratégico, es decir, en los recursos y su escenificación. El cambio social, político y cultural de lo políticamente articulado a su contexto provocará un tercer momento operacional. Para llegar hacia la práctica modal de contexto y conseguir resonadores de lo sonoro en otros campos de experiencia, lo operacional deberá operar desde una práctica relacional desde las subdisciplinas musicales. La experiencia transdisciplinar cuerpo-objeto-estudio de lo operacional establecerá el dinamismo necesario para su articulación en forma de experiencia modal.

Los modos estéticos no coartan el desenmarañado corte instituyente del legado institucional, pero potencializan la autonomización de las obras de arte. La autonomía moral, aquella derivada del hábito en el cuidado, repotenciará la negación de la autonomía moderna haciéndola saltar los límites de las prácticas artísticas aceptadas y legitimizadas;

O, mejor aún, cada modo de relación es una composición de al menos tres diferentes tipos de curiosidad o cuidado: un cuidado *repertorial* que atiende a los valores de la coherencia y la estabilidad formal, un cuidado disposicional que procura el vigor de la experiencia y el juego y un cuidado del paisaje, del despliegue efectivo de todo ello, de su forma de darse en el mundo y de transformar ese mismo mundo en virtud de su comparecencia (Claramonte, 2016).⁷⁰

La dominación colonial como programa institucional propuso en los repertorios valores y referenciales que, como acto creador y autónomo/emancipador para la construcción de sentido desde, para y las Artes, fertilizará la gran contemporaneidad ingeniera para el quehacer propositivo. Entre lo necesario y lo contingente se decantará un quehacer de lo artístico y en coherencia al contenido concreto poético. La disciplina artística se

⁶⁹ Jordi Claramonte, *Arte de contexto* (San Sebastián: Nerea, 2011), 71.

⁷⁰ Jordi Claramonte, *Estética modal*, (Madrid: Tecnos, 2016), 20.

presentará siempre como un conjunto cooperante y como cualidad de lo repertorial. Lo exhaustivo del hacer en Artes y la autoorganización de los repertorios introducirá el criterio del movimiento para su cotejo y desacuerdos entre los procedimientos prácticos. Entre lo necesario y lo contingente encontramos las regiones de la teoría y crítica institucional y la politización del Arte en el movimiento de lo centrípeto a lo centrífugo, de la que expulsa a lo que conjunta, de las posibilidades a los hechos concretos.

Entre el modo de lo posible y lo imposible encontraremos el gran conglomerado de nuestra operatividad discursiva para esta tesis doctoral. Las razones por las que las Artes, las disposiciones y los repertorios, presentan un *seguir siendo* dan celebridad de la importancia poética. Entre lo posible y lo imposible encontramos los territorios del Arte Barroco y su resonador *anti(auto)* sensible de la urbanización de la vida de la ciudad y la vida privada altisonante y vetusto en el movimiento de lo centrífugo a lo centrípeto, de la concentración a la excreción de la indigesta. Las razones de pensarlo todo y la posibilidad en sí se presentan como un juego de la saturación *anti(auto)* disuelta en la brutal identidad soberana del atributo.

Bajo el modo de lo imposible, lo que se pone en evidencia son precisamente los límites de nuestras disposiciones. Como suele suceder en los modos negativos, tiene el modo de imposibilidad un manifiesto valor crítico: si lo contingente, como contraparte de lo necesario-artístico, dejaba ver la fragilidad de los equilibrios repertoriales, la facilidad con la que éstos se vuelven redundantes, la *suavidad* con al que se pasa de la obra clásica a la correcta, y de ésta a la abiertamente *Kitsch*... el modo de la imposibilidad nos dejará ver lo estéril de la buena voluntad, la inanidad de nuestros esfuerzos por hacernos los creativos o los simpáticos... sobre todo en contextos en los que la performatividad o la participación se han convertido en eslóganes vacíos esgrimidos por políticos y de directores de museos (Claramonte, 2016).⁷¹

Entre lo efectivo y lo inefectivo se darán las extensiones de todas las culturas y experiencias estéticas eyectando la *depresencia* en formato compositivo. Las razones del Arte establecerán el grado de potencialización y *anti(auto)* complejización como grado

⁷¹ Claramonte, *Estética modal...*, 82.

cero para las posibilidades estéticas. La autonomía modal priorizará en el objeto una identidad *de hecho*, definiendo y ocupando la *anti(auto)* realidad de lo sentencioso. La sinrazón de la contienda americana para Hispanoamérica partirá por asumir la condición hacia la composición experimental que, gradualmente, enseña su trama (Colonialidad), su inestabilidad (Institución), su organización (Historia), su proporción (Política), su equilibrio (Ciencia) y su experimentación (Cultura). Estos paisajes o complejos, como podemos observar en nuestra segunda tabla, parecen completar una parrilla para el juego actoral de las disciplinas y de los cuerpos. Trataremos de definir, en capítulos posteriores, un actuar contemporáneo *que se las tiene que ver con una obra que ya está en marcha, de modo que tiene que tener presente lo que ya ha pasado puesto que no hay otro modo posible de estar en acción*⁷². Entre el juego de lo efectivo e inefectivo darán cuenta de la esterilidad del paisaje o *complexo* para que puedan darse las deficiencias del ataque incursivo del objeto incautado.

TABLA N° 2

MODOS	REPERTORIOS	DISPOSICIONES	PAISAJE / COMPLEJO	POLARIDAD
Necesario	Contenido	Cualidad	Colonialidad	Teoría y crítica institucional del Arte
Contingente	Autoorganización	Concreto	Instituciones	Politización del Arte
Posible	Oralidad	Mestizaje	Historia	Vida pública; <i>depotenciación</i>
Imposible	Sensibilidad	Antigüedad	Política	Vida privada; <i>disolución</i>

⁷² Claramonte, *Estética modal...*, 100.

Las relaciones intermodales entre repertorios y disposiciones parecerán concentrar un cuidarse imaginativo diferente para cada paisaje objetual. La producción artística de la musicología relacional y la sensibilidad de la experiencia de la estética modal mostrarán nuestra declinación teórica como la salida para analizar la acción del hábito de la escucha y darnos coherencia y cohesión, experimentación y proceso, así como, paisaje y posibilidad de lo sonoro institucionalizada y decolonial.

SEGUNDA PARTE

[DESARROLLO]

(64 – 187)

Capítulo 3. Composición, interpretación y comunidad contemporánea.

La escucha relativa, 65; Repensando la aleatoriedad: autonomía modal en la música panteística de John Cage, 73; La escucha declinada en Theatre Piece de John Cage, 81.

*Yo tengo tus mismas manos
yo tengo tu misma historia
yo pude haber sido el pianista del gueto de Varsovia*

*Dos generaciones menos
dos generaciones más
fechas, tan sólo fechas
yo estoy aquí, tu estabas allá*

“El pianista del gueto de Varsovia”, *Sea* (2001), Jorge Drexler

[I]

La escucha relativa

En este capítulo trataremos los conceptos básicos de performatividad y hábito *interdisciplinar* en el quehacer contemporáneo colectivo. Una vez trazado en la primera parte los sujetos, oraciones y atributos (anti) de la identidad de alguien o algo (auto) al que uno se dirige, es decir, a la compañía del adjetivo como complemento de su denominación. Aquí, marcaremos la transitividad que ha sufrido la música académica en los parámetros de composición, interpretación y recepción de lo sonoro como paradigma *anticontemporáneo* tras la derivación *interartística*. Como si de un principio acusativo se tratase, esta segunda declinación de lo sonoro tratará el objeto como del fenómeno de la experiencia y el lugar para revitalizar las prácticas artísticas en el contexto de las institucionalidades en la interdisciplinariedad de la comunidad académica artística musical.

En la escucha relativa encontraremos el espacio y tiempo que desarrolla la acción del objeto artístico. La dilatada representación de la experiencia indicará su lugar acusativo

de impermanencia. La autonomía de la sensibilidad estética quedará subordinada al objeto interdisciplinario. Encontramos también la dirección de esa sensibilidad que hacen propias los acercamientos receptivos y productivos entre las Artes, es decir, que indicarán también un desplazamiento territorial expansivo a razón de la imaginación objetual, derivando así su necesidad de mostrarse como un complemento. Una tercera deriva contendora para esta segunda declinación tratará de reubicar al objeto su posición de subordinado generando así el intercambio de la resistencia, es decir, los objetos que se darán a la inagotable resignificación contemporánea saltándose el duro núcleo de lo histórico para concentrarnos en un sinfín de exclamaciones en el decir. La propuesta de la segunda declinación tratará de darnos orden de las consecuencias de la pérdida y rechazo de un hacer moderno que “progresa”, consecuentemente, hacia a la desaparición de estos.

TABLA N° 3

Segunda declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Inter</i> <i>[anti(auto)]</i>	Duración	Subordinación	Performance	Indeterminación
	Dirección	Complemento	Happening	Aleatoriedad
	Compleción	Exclamación	Nueva objetividad	Participación

La performatividad de un aparente ser autónomo se dará entre el espacio y tiempo de duración y determinará las experiencias y los objetos su cometido argumental. Para nosotros, será la acción de la Performance la que acabará dominando el anti(auto) sentido de lo sociológico como la capa dérmica de la producción. Como veremos, el énfasis en lo indeterminado fue propuesto como un proceso de disrupción para los cursos de verano de la Escuela de Darmstadt. Esta línea anti(auto) de lo moderno nucleó en la Black Mountain College una interdisciplinariedad *interescolar* artística y científica para los estudios académicos culturales. Los programas académicos de la interdisciplinariedad se dieron en el compartir de una experiencia *anti(auto)*disciplinar acusada, es decir, antropologizada. La performatividad derivará su direccionalidad en y desde el modelo

contextual hacia la complementación del formato de la performance en el Happening, presentando así una interdisciplinariedad de lo comunitario. El complemento estético es ahora un acuse de lo político. Nuestro posicionamiento decolonial será el de repensar una semiótica para el ejercicio de lo aleatorio. Las prácticas performativas *interdisciplinares* permitirán registrar la acción artística en un nuevo lenguaje expansivo a todas las unidades disciplinares artísticas dinamitando desde dentro sus propias trincheras. Las latencias creativas de lo sonoro moderno permitirán al actor, músico, artista plástico, escultor, ingeniero, arquitecto o científico imaginarse como un hacer en la experiencia de lo (anti)contemporáneo.

La estética declinada de lo sonoro tratará de, como lo contingente, un sentir anti(auto)académico que no se dan en los conservatorios y escuelas decimonónicas de enseñanza y aprendizaje de lo musical. Lo sonoro, para lo musical, es el responsable de derivar las subdisciplinas de los estudios académicos musicales hacia un total desencuentro y rechazo de cualquier metodología extraña de su propia disciplina. Las disposiciones concretas y los repertorios autoorganizados de las instituciones para lo sonoro generarán la politización para dichas prácticas y para el estudio de aquellas que debieran ser conservadas. De esto trata, por ejemplo, la disrupción de 4'33' de John Cage en el contexto de la formación orquestal. Las orquestas dedican poco a la interpretación de lo contemporáneo y son pocos los espacios que acogen las grandes sinfonías, óperas y conciertos de maestros de la segunda mitad del siglo XX. Cuando estos se dan hoy, funcionarán como estreno nacional o absoluto sin presentar renovadas mediaciones de lo que ya establecieron previamente. Pensemos en la actual acogida del repertorio sinfónico del minimalista norteamericano Philip Glass (1937) y en la repercusión que obtuvo, por un lado, en el estreno mundial de la temporada teatral de "El americano perfecto" en el Teatro Real de Madrid en 2013 bajo la dirección escénica del norteamericano Dennis Russel Davies (1944) y dirección de escena del británico Phelim McDermott (1963) y, por el otro, en el estreno sudamericano la "Novena sinfonía" dirigido por el ítalo-argentino Dante Anzolini en un concierto único en el Teatro Centro Cívico Eloy Alfaro de Guayaquil en 2017. Se dieron charlas en diferentes espacios del circuito cultural intercomunitario para las disciplinas artísticas o instituciones que se ocupan del impulso del pensamiento relativizado; pensemos en la participación institucional del Centro Ecuatoriano Norteamericano de Guayaquil y la charla abierta que ofreció en las instalaciones del centro de la ciudad. Lo relativo hará para la propuesta de la escucha un despliegue interinstitucional declinado hacia la politización misma del Arte. La música,

como cualquier otra disciplina artística, sufrirá una relativización de ella misma hacia el servicio de la acogida y del cuidado del objeto. Lo nuevo, carne para lo moderno, contextualizará una insaciable sed de conocimiento para la emergencia. Para un mayor interés sobre dicho, tómese como un ejemplo lo establecido en la entrevista *Philip Glass: “Cuándo los alumnos me piden un consejo, les digo lo mismo: ser independientes”* realizada por Jesús Ruiz Mantilla el 12 de enero de 2013 para el diario cultural español El País Semanal. El discurso anti(auto)contemporáneo de Philip Glass buscará establecer las relaciones y los modos contingentes tras su acusada implicación “moderna”. Otros ejemplos podrían ser útiles para el caso de las artes plásticas actuales: el artista uruguayo nacido en Alemania Luis Camnitzer (1937) y “su” proyecto pedagógico; o el caso de la artista argentina Liliana Porter (1941) y “su” incursión con el drama teatral. Pensemos en la entrevista *Luis Camnitzer: ver la obra con los ojos del espectador* realizada por la crítica de cine y cineasta ecuatorianoamericana Libertad Gills el 2 de diciembre de 2015 para la revista cultural ecuatoriana *Cartón Piedra*; pensemos en el estreno de la ópera prima teatral de Porter *Entreactos: situaciones breves* en el porteño Teatro Sarmiento en marzo de 2014 y su consecuente implicación institucional con el antiguo Instituto Universitario Nacional de Artes, actual Universidad Nacional de las Artes, de Buenos Aires (Argentina). O pensemos en el caso Mesías Maiguashca como adalid de un nuevo lenguaje sonoro intercontinental que estudiaremos más en profundidad en el capítulo quinto sobre la escucha figurada en contextos equinocciales y latitudes sonoras expandidas a la deriva de la composición electroacústica contemporánea.

Las posibilidades interdisciplinares de la escucha relativa plantearán una *hybris* instituyente entre el performance, el happening y una nueva objetividad artística. La performance cuestionará, desde lo social, toda la capacidad que tiene la disciplina para generar diversidad en su forma recíproca. Esto es, afín al paradigma pragmático del krausismo español, la efectividad que supuso, para los estudios académicos, la relación entre disciplinas de lo artístico en lo cultural y de lo científico en lo social. La ciencia social del *performance* acusará la politización del arte y las prácticas interactivas contemporáneas como la práctica concreta declinada del conglomerado repertorial en unas pocas acciones corporales autoorganizadas. Como si de una gran performance de lo educativo en Artes y Ciencias se refiere, la Institución Libre Enseñanza derivó sus acciones, por ejemplo, creando la Residencia de Estudiantes y fomento de misiones pedagógicas nacionales a través del sentir cuidadoso y generativo acorde al nuevo pragmatismo social. Pensemos también en la deriva de la *Filosofía para niños* del filósofo

norteamericano Matthew Lipman (1923-2010) que, sobre la propuesta del giro continental norteamericano introducida por John Dewey, establecerá los cimientos fundacionales de una filosofía crítica, activa, creativa y cuidadosa para la experiencia comunitaria colectiva y cooperante donde resolver desde socialmente los contenidos para una educación de la filosofía en las edades escolares. Lo que muestran estos ejemplos serán las fuerzas de la politización del cuerpo disciplinar con el fin de, por un lado, conservar su duración y, por el otro, la incubación y “su” subordinación. Conservar e incubar se presentarán entre disciplinas como campo para la investigación en Artes. Las metodologías interdisciplinarias para la educación y la producción significativas no son exclusivas para las Artes y serán propuestas como integradoras al campo de conocimiento epistémico.

El happening planteará un movimiento inclusivo y *ad hoc* de un juego que acopla y desacopla las políticas institucionales y lo sonoro se presentará como un complemento de los avances musicales que puedan acoger para desarrollar su función y utilidad relativas. Pensemos en las aulas multiusos, en los auditorios disposicionales, en los teatros secundarios y en todas aquellas prácticas que fueron derivadas del encuentro experimental en, al menos, dos prácticas disciplinares (música-teatro, teatro-danza, opera-artes plásticas, diseño-ingeniería, etc...). Lo sonoro estará presente en toda forma concreta de autoorganización relativa a otro disciplinar concreto como un intento político de lo experimental y lo descartable. La contemporaneidad siempre encontrará en estos espacios un lugar para dar salida a los procesos creativos y mostrarán los resultados de los procesos de diálogo interdisciplinario. La nueva objetividad será la tercera contienda para el desarrollo interdisciplinar de lo literario como herramienta prioritaria para la construcción de su completo y que trataremos detenidamente en el capítulo seis. Lo efectivo eclipsará, en forma de autonomía del arte, la polarización intermedia que de ella se de, es decir, de las producciones artísticas interdisciplinarias cercadas en lo sonoro como un informante pragmático que grita su propia teorización.

La disrupción de las prácticas interdisciplinarias contemporáneas permitirá revitalizar una escucha relativa a la indeterminación, a la aleatoriedad y a la participación. La indeterminación en la contemporaneidad encontrará nuevos espacios para el arte de lo sonoro. Lo performatividad del objeto sonoro instituirá lo interdisciplinario como una condición de la escucha relativa; pensemos en la grabación fonográfica y la instalación sonora. Esta performatividad es irónica con el objeto musical. El Arte Sonoro contemporáneo contará con un pasado ambiguo *anti(auto)*referencial subordinado a unas

“fuerzas” de vanguardia que difuminan los límites de la recategorización, revalorización y recuperación institucional. La vanguardia futurista fue la primera en desarrollar un programa disruptivo social de lo sonoro; pensemos, como ejemplo, en los “entonarruidos” de Luigi Russolo. La indeterminación definirá las estrategias del registro del sonido. La grabadora será el medio más utilizado para dicho planteamiento y se dará su refuerzo institucional a través de la comunicación radiofónica. La grabadora permitirá conservar cuidadosamente los repertorios performativos y su actual subordinación a los procesos de reproducción fidelizada. Pero la escucha de la apropiación musical o sonora entre los registros y reproducciones de lo grabado o tecnologización serán tratados en el capítulo siete de esta tesis doctoral bajo una escucha derivada de la ecología sonora y la mediación cultural actual. Lo que aquí interesa son los intersticios de la composición, interpretación y comunidad creativa contemporáneo al permitirnos relativizar lo objetos entre disciplinas de lo sonoro. Pensemos en el caso de las instalaciones sonoras y la indeterminación del objeto escultórico como propuesta espacial disruptiva en cuanto a la transformación del mismo espacio físico instituidor e instituyente.

Las instalaciones plantean una ocupación relevante de los espacios físicos por el sonido. Se trata más bien de la transformación producida por un espacio físico por los elementos sonoros con los que el artista lo interviene, integrando dicho espacio al discurso de la obra.

Entre los argumentos que nos permiten sostener que existan nuevos paradigmas en la creación sonora, más allá de la práctica musical, uno de ellos lo encontramos presente en la instalación sonora y, además, es relevante a la hora de establecer algunas significativas entre la música y el arte sonoro (Iges, 2017).⁷³

La interdisciplinariedad tratará de mostrar el campo performativo e indeterminado que se deba al intercambio entre campos disciplinares desde el mismo cuerpo curricular. La interdisciplinariedad de lo musical hacia otras disciplinas definirá cada resultado autónomo como un campo artístico para las experiencias pragmáticas del intercambio. En la escultura sonora se dan Música y Escultura, pero a su vez Arte Sonoro. La música y el arte sonoro tratarán de compartir un cuerpo curricular sonoro que será presentado desde

⁷³ José Iges, *Conferencias sobre arte sonoro* (Madrid: Árdora, 2017), 47.

los mecanismos de composición, interpretación y recepción relativos a la experiencia comunitaria. La performatividad permitirá la construcción de procesos instituyentes e indeterminados del campo disciplinar y reconocerá el cuerpo como la salida disruptiva de lo relativo y relacional para proporcionar las fricciones entre la composición de una obra sonora o la de una obra musical. La performatividad del hecho musical se inclinará, por un lado, como una progresiva revalorización del espacio acústico o, por el otro, hacia una expansión de los límites disciplinares a través de la emisión sonora. Pensemos en la obra *Vivos Voco* (1988) del artista español Llorenç Barber (1948) en la que propone una ilusión acústica relativa entre el performance social de la práctica musical y la indeterminación de lo sonoro tras el registro en tres azoteas. La propuesta de composición de Llorenç Barber propondrá, para nuestro estudio, un uso concreto del formato concierto y una autoorganización de lo sonoro en la ciudad. La experiencia de la escucha para el espectador del *en vivo* y la del espectador radiofónico serán completamente diferentes: para el primero, se relativizó la discriminación de la escucha en la distancia, la contaminación, la historia y la posibilidad de suceder en lo cotidiano y lo performativo; para el espectador radiofónico discriminará la capacidad del medio, comunicación global y ciencia del ahora indeterminado. La interdisciplinariedad permitirá reconocer los procesos de decolonización, no como de una denuncia, sino como una posible salida disruptiva política e institucional hacia la potencialización concreta de la experiencia indeterminada.

Los artistas sonoros hemos colonizado con nuevos símbolos y nuevas prácticas los espacios físicos y electrónicos, así como algunos soportes tradicionales, confiriéndoles la condición de espacios de representación de unas nuevas maneras de entender la creación con el sonido (Iges, 2017).⁷⁴

Pienso en la obra *La ciudad del agua* (1994), del compositor interdisciplinar y artista sonoro español José Iges (1951) y la artista intermedia y pionera del arte conceptual Concha Jerez (1941). En esta obra se propone como un paisaje sonoro de un escuchar relativo a la ciudad de la Alhambra. Data su origen como emplazamiento militar desde el año 666. Tierra de reyes musulmanes y católicos, fue abandonado hasta el siglo XIX. Se inscribió como Patrimonio de la Humanidad en la UNESCO en 1984 junto a los

⁷⁴ Iges, *Conferencias sobre arte sonoro...*, 60.

jardines de El Generalife y el barrio de El Albaicín. Esta composición interdisciplinar propondrá el registro de un *fluir* de la memoria decolonial de una de las siete maravillas del mundo conservadas. Este asentamiento sobre el río Darro permitirá, a su paso por la ciudad de Granada, un encuentro performativo entre la indeterminación del recorrido y la memoria decolonial subordinada a una duración de historias indeterminadas.

La aleatoriedad es el segundo planteamiento propuesto para estudiar la disruptividad contemporánea de los procedimientos interdisciplinarios. En los cursos de verano en Darmstadt (Alemania), a finales de la década de los años cincuenta, hubo un proceso de composición autoorganizada para la interpretación abriendo al intérprete la invitación de participar en el proceso. Frente al serialismo y la primitiva electroacústica, la composición aleatoria supondrá una apertura a la estrecha colaboración que tienen compositor-intérprete. La nueva politización contemporánea de la aleatoriedad que se instaló en Darmstadt permitió trazar los lineamientos para una nueva objetividad, un nuevo grafismo de lo simbólico y lo no simbólico y una nueva teorización para el concepto de la obra abierta. La escucha relativa sucederá en el espectador y en el compositor. La aleatoriedad, para la composición musical, permitirá compartir la participación como intérpretes del objeto. Esto supondrá la apertura disruptiva de un *autoconocerse* en lo concreto disciplinar y una *antiobjetividad* del sujeto intérprete. La interdisciplinariedad se aparecerá aquí como una causa direccional de la producción artística. La interdisciplinariedad tratará aquí sobre las posibilidades del formato happening para describir la nueva objetividad a través de lo simbólico y lo no simbólico. La interdisciplinariedad propondrá, para las instituciones, el contexto disruptivo del happening como un modelo autónomo político y estético aleatorio disciplinar. La interpretación artística será la causa de esta dirección interdisciplinaria y entenderemos la aleatoriedad como el principio de autenticidad interactivo. Pensemos en un concierto de “músicas” *zaj* y en los espacios para su desarrollo, en lo enfático de lo no simbólico y en la experiencia del participante como intérprete-compositor y espectador sonoro.

La participación será el tercer y último de los planteamientos disruptivos que proponemos con la escucha relativa como juego entre disciplinas de lo artístico para nuestro iniciado siglo XXI. Esta escucha interdisciplinaria de lo relativo tratará de definir las compleciones entre lo ideal y lo real de lo cultural, es decir, de una identidad artística completa. Las composiciones contemporáneas de lo sonoro exclamarán una teoría del arte afín a lo relativo cultural. Una nueva objetividad será propuesta a partir de una experiencia *interparticipativa* de la comunidad. La participación será propuesta como una

necesidad institucional relativa a su conformación, argumentación y mesuración innovadas. La objetivación del objeto artístico interdisciplinario desplazará el objeto artístico hacia un sentido de experiencia habitacional. Pienso aquí, como ejemplo, el caso de las *Variaciones VII* (1969) del compositor norteamericano John Cage (1912-1992), en el uso de la radiofrecuencia y acción dinámica como lo completo, en lo simbólico y no simbólico de la indeterminación y la aleatoriedad interdisciplinar y en el grado de participación entre los dispositivos objetuales y contextos relativos para la experimentación artística musical.

En todos los ejemplos disruptivos se darán una suerte de deriva triplemente disciplinaria. No se deberá contar con una reducción epistemológica de los parámetros de la declinación, sino de, todo lo contrario, propondrá una derivación de la escucha verificada en las garantías de la experiencia para la práctica artística instituyente. No trataremos aquí de reducir la música a una epistemología de lo interdisciplinario, pero si derivar un campo semántico de la experiencia contemporánea afín a su medio de producción artística. La indeterminación, la aleatoriedad y la participación de lo sonoro tratarán de un encuentro concreto interdisciplinario para los repertorios y las disposiciones de la creación musical sonora. concretizándolas como experiencias. En síntesis, las tres salidas disruptivas (indeterminación, aleatoriedad y participación) y las tres causas instituyentes (performance, happening y nueva objetividad) de las Artes darán cuenta de los modelos contingentes interdisciplinarios de una escucha relativa que, para nuestro planteamiento cultural instituyente, acusará centrar nuestras prácticas experimentales disruptivas del presente de mejor y adecuada manera.

[II] ⁷⁵

**Repensando la aleatoriedad:
autonomía modal en la música panteística de John Cage**

⁷⁵ Este trabajo está basado en “Repensando la aleatoriedad: autonomía modal en la música panteística de John Cage”, ponencia de la mesa de comunicación *Estética y Teorías de las Artes* presentada en *VIII Congreso de la Sociedad Académica de Filosofía de España SAF - El tema de nuestro tiempo: historia, topos, éxodos. In memoriam Eugenio Trías* (UNED – Barcelona, abril 2017).

El legado de John Cage se situará en los límites de la abstracción sonora a partir de una notación musical instruccionalizada y de alto valor visual expositivo. Desde la década de los cincuenta hasta la publicación de *Silencio* (1961), las composiciones de tipo panteística que aquí señalaremos responderán al descubrimiento de un nuevo tipo de configuración de eventos "temperados" a partir del oracular *I Ching*. Su mayorazgo filosófico correrá el riesgo de caer en una efímera entropía conceptual si no se tiene la medida del tiempo para enfrentarse al evento, de la práctica pedagógica profesional en nuestro caso. Transitaremos la aleatoriedad en trabajos como *Theatre Piece* (1960) proponiendo compartir un diálogo familiar de prácticas sonoras nacientes para cada disciplina. La esterilidad que la obra panteística de Cage ha sufrido en los últimos treinta años ha posibilitado desmarañar el conflicto conceptual que implicaba la desmaterialización del hecho sonoro. La desfundamentación que aquí buscamos tiene que ver con un universal kantiano dotado de la hibridación en el encuentro creativo de etapas formativas disruptivas en América Latina. La propuesta silenciosa con la que Cage desordena la sabiduría occidental *desesterilizante* permitirá a las prácticas escénicas contemporáneas sentir la necesidad de desmaterializar la naturaleza sonora a favor de un tributo al espacio mediador. La práctica artística hoy debemos analizarla a partir de ciertas objetividades que versan sobre la experiencia en el lugar donde se desarrollan. Cada vez son más comunes encontrar prácticas sonoras híbridas, gaseosas, expandidas y/o relacionales. Las instituciones deben estar preparadas para relacionarse culturalmente con un medio diverso y transmediador de prácticas artísticas plurales. En un concierto, sea de rock, pop, música clásica o contemporánea, hay actitudes que se repiten en el fenómeno de la escucha, un estar aquí, ahora y presente. Los fenómenos físicos que se desprenden del *en vivo* como evento de la naturaleza extramusical partirán, de nuevo, en lo sonoro como lugar de apertura y trasmisión de la experiencia. El carácter pedagógico será aplicado socialmente de maneras diversas: formativas o académicas, aplicadas o vocacionales, terapéuticas o sanadoras... La naturaleza eventual deberá partir de un medio de expresión responsable de resonancia con el pasado, como un medio de comunicación ancestral. La transmisión de conocimientos que aquí defendemos pertenece a una práctica disruptiva que hemos interiorizado en el fenómeno de la escucha siendo este el lugar de partida para repensar la aleatoriedad.

El concepto de la aleatoriedad en clave estética más próximo a nuestra investigación se la debemos Eugenio Trías (1942 -2013) y su relación a la *Filosofía del Límite*:

El límite es, así mismo, en su naturaleza anfibia y jánica, lugar de prueba y de discernimiento. Hace posible el alzado (ético) a través del cual se consuma la humanización, o la encarnación del estatuto de habitante de la frontera. Posee relevancia como criterio estético, también como posible referencia crítica en el terreno de la estética. El arte, lo mismo que la conducta, o el ethos, halla en el límite el único criterio que permite orientarnos hacia una posible definición (de la ética, de la estética). Sobrevive a la tesis de la "muerte del arte" propiciando una redefinición capaz de que éste, el arte, se recree cual Ave Fénix (Trías, 2007).⁷⁶

Relacionarnos a partir de un paisaje sonoro en nuestra contemporaneidad, analítica, interpretativa y/o compositivamente, estará sujeto a múltiples disposiciones en formato eventual. Dicha relación propone un encuentro creativo con base experimental entre el sonido y el silencio en una situación de proceso. La novedad del paisaje no concuerda con la búsqueda de una naturaleza atómica disonante. La envolvente del material sonoro deberá ser dirigida pedagógicamente con un fin transdisciplinar. La autonomía del sujeto individual dependerá de la capacidad de compartir las propias experiencias a razón del Arte. Defenderse en un *poblado de dioses*, cuya razón práctica y poética indeterminada favorece al músico más que al compositor, implicará trazar sobre el terreno de juego unas condiciones afines a una estética de naturaleza modal. La finalidad y responsabilidad política y social que John Cage vehicula sobre la relación eventual posibilitará al músico/artista ser parte de su contexto disciplinar, conceptual, experiencial y relacional. La elección se transforma en un compromiso creador que se configurará en un acto social y por ende cultural. Pero semejante responsabilidad en Cage ha de leerse en clave McLuhaniana, en un sinfín de posibilidades de relación con el medio y la voluntad de hacerse sonido, de hacerse silencio. La posibilidad de consultar al *oráculo* la naturaleza contextual define las exploraciones eventuales como escondites de la personalidad. La singularidad con la que Cage verifica los flujos en su idea de libertad, de posibilidad, de cambio, parte de un hecho temporal silencioso, sin sonido, en su voluntad de hacerse evidente al encuentro del entendimiento.

Todas las transiciones que aparentaban orden en la grafía musical contemporánea resultarán ahora insuficientes, objetualmente hablando, como naturaleza eventual y

⁷⁶ Eugenio Trías, *El canto de las Sirenas: argumentos musicales* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), 656.

sonora. La construcción teórica de una posible naturaleza modal en las obras pantéísticas de John Cage apela una condición de carácter personal, activa. El intérprete es medio del objeto creador, cercano a evidenciar la autonomía tan deseada. El ejercicio práctico musical de desordenar y reordenarse enfatizará el contacto con la experimentación e indeterminación para alcanzar un diálogo con la naturaleza técnica del Arte, el silencio musical. La reflexión grupal *in situ* sobre el dominio del campo de la vivencia y la interpretación con el medio sonoro ponen de manifiesto en *Theatre Piece* (1960), en un contexto universitario como el nuestro, un ejercicio infinito y fluido de un cuerpo universal escénico y sonoro.

En la disposición de interpretar el repertorio y con la finalidad de aprehender un sistema de registro de la aleatoriedad, John Cage augurará en la práctica colectiva interpretativa una primera aproximación crucial para el contexto de la performance. Un evento musical se deberá a dos lugares de enunciación: a la composición y, por ende, a la interpretación; pero también a la recepción, es decir, como espectadores. La experiencia sonora se deberá arbitrariamente a estas tres esferas en el uso de su naturaleza transformadora. Entonces, la aleatoriedad deberá compartir un lugar común entre ambas de aire familiar, disciplinariamente hablando. Fue hasta finales de los años cincuenta quién con poco disimulo irrumpió en la escena musical el debate entre el analítico serialismo integral desmembrado en los cursos de Darmstadt y el de la integración de la música electrónica y su naturaleza intermedia. Esa hibridación entre lo serial y lo electrónico deviene enmascarada en nuestra actualidad como música acusmática. Sin embargo, la aleatoriedad tomó otra distancia en este debate y se acercó a una suerte de no relación natural con el medio donde las partituras tomaron un impulso de suerte visual de difícil interpretación. ¿Existe un universal en las partituras de carácter eventual? ¿Somos capaces de entender la esencia transformadora de la naturaleza aleatoria en una relación con lo sonoro como una manera de habitar el espacio? Sin embargo, en el fenómeno de la recepción, vivenciaremos cómo estas obras elevan al común de lo divino. Pondremos de manifiesto otro sentido en la escucha, más libre y responsable con una cotidianidad cegadora de experiencias culturales que priman el efecto y el concepto. ¿4'33'' (1952) es la verdadera singularidad de John Cage? ¿qué impulso empático debemos analizar en el encuentro y transmisión de contextos afines a una naturaleza *modal*? Compartiremos territorios con la dramaturgia escénica en ciertas obras de Cage y permitirán definir el verdadero encuentro trasmisor de una enseñanza integral.

La obra 4'33'' responde a una filosofía personal que ofrece una mirada auditiva trascendental y pedagógica, un proponer auditivo al acontecer sonoro. El evento musical aquí establecido permite establecer relaciones semióticas en base al silencio. Si partimos de lo mínimo hacia lo máximo, una duración de tipo eventual como ésta abrirá sentido de una tensión ilusoria del arte: el evento. Interpretar a John Cage nos permitirá reconocer un juego trágico entre texto, música, danza y acción contemporánea:

4'33''es, en este ejercicio, una obra esencialmente mayéutica, un ejercicio supremo de socratismo musical. Nada se engendra en ella. Sólo se muestra el abanico sonoro de cuanto puede acontecer. Y todo ello en un tiempo acotado y enmarcado: 4'33'' (Trías, 2007).⁷⁷

John Cage distingue los eventos de sonidos de los eventos de silencio, modalmente hablando. Esencialmente, mostrará la temporalidad entre compositor e intérprete, entre compositor y público y entre intérprete y público compartiendo responsabilidades éticas y estéticas; un “estamos” juntos. La invitación al juego, de inspiración duchampiana, permitirá el giro lingüístico a todos los agentes eventuales que respondan colectivamente a la instrucción imperativa *Tacet (Callen)*. La invitación estará servida a razón de una escucha consciente, plena, común y holística; una escucha compartida. Tras una suerte de encabezado existencial y conceptual poético, “Conferencia sobre la nada” es un pequeño anti-manifiesto publicado por la revista *Incontri musicali* en 1959 y que plantea la arbitrariedad en la estructura compositiva de John Cage:

Nada más que nada puede ser dicho. Escuchar o hacer esto en música no es diferente –tan sólo más simple– que vivir de esta manera (Cage [1959], 2007).

78

Tras las pequeñas indicaciones performativas de interpretación, la conferencia está planteada como una organización eventual capaz de generar una ruptura temporal de la unidad discursiva hasta entonces planteada. La complejidad del discurso está generada por la parametrización numérica como posibilidad de apertura. El aparente desorden responde a una suerte de profecía compleja. La complejidad temporal de indicaciones del

⁷⁷ Trías, *El canto de las sirenas...*, 668.

⁷⁸ John Cage, *Escritos al oído* (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 2007), 63.

lugar del instante en el discurso musical requiere un compromiso espacial novedoso. La verticalidad del discurso es entendida a partir de cuatro bloques verticales que articulan el sentido lineal de derecha a izquierda en nuestra lectura convencional. John Cage consigue musicalizar a partir del propio texto y su lugar de enunciado una estructura temporal propia. Consiguió descifrar un método compositivo de interpretación único como resultado del sonido en su relación con la escucha.

En este sentido, *4'33''*, ha sido la obra más cercana al público general. Pese a la normalidad del silencio, como concepto, fue este el elemento detonador para que Cage replanteara el verdadero espacio de la composición y cuya virtud radicase en el juego temporal. La apariencia de la nada será el origen de nuestro discurso musical para la recepción de una serie de obras musicales de las que Eugenio Trías consideró como músicas *panteísticas* por su convivencia con la eternidad. La notación musical será codificada a través de instrucciones programáticas de duración. Los marcos temporales arbitrarios que determinan el campo de la experiencia para la interpretación y recepción serán revisados bajo un mismo paraguas eventual. Los condicionantes temporales externos por las que están sometidas estas composiciones ayudarán a vaciar el contenido manifiesto para convertirse en una pura percepción aleatoria. Los convencionalismos musicales manifiestamente conducirán la materia sonora hacia un tipo de escucha dirigida. El compositor no deberá dominar toda la parcela de una experiencia única y liberadora en el ejercicio intelectualizador de la composición. Los modelos operativos musicales clásicos operaron bajo una estructura dominadora por la mano del individuo autor. El sonido debe abarcar ciertas complejidades disposicionales de contexto emancipando la espacialidad como el único medio para el tránsito de lo temporal. La naturaleza indeterminada de las prácticas panteísticas en Cage dejará una huella universal en la experiencia de lo dicho; en el estado madurativo del propio individuo como organismos, seamos intérpretes o espectadores. Este intercambio educador de conocimiento abierto será un medio compartido como acto posible de lo eventual. Los gráficos sonoros codificados de la experiencia responderán a un lugar y espacio precisos, un encuentro compartido potencialmente sujetos a la música experimental.

John Cage ofrecerá en el juego arbitrario el verdadero desapego con el canon establecido en el ejercicio dirigido de la escucha por parte del compositor responsable. La solidaridad con la que John Cage acepta otros medios de existencia favorecerá esa apertura a una creencia sujeta a las nuevas tecnologías y a la naturaleza intermedial de un futuro y el silencio como presente. La naturaleza conceptual del evento que genera su propio

compromiso consigo-mismo en el tiempo y espacio como lugar de encuentro de el discurso de lo disciplinar aunar  cualquier territorio místico de creencia testimonial y certeza responsable. La necesidad de contar con un aliado capaz de generar en lo eventual un auténtico modelo para la transmisión de conocimiento basado en el desapego temporal, nos ayudará a entender el *I Ching* como un espacio disruptivo de un mensaje común. El modelo modal que aquí encontramos pertenecerá a una autonomía funcional, de naturaleza cambiante, basado en su propio sistema de sabiduría ancestral. Compartir “lo extraño en el Arte” de finales de los cincuenta significará responder hoy a la posibilidad de descubrir lo que las prácticas han autonomizado su relación con la experiencia sonora hoy. La resistencia a nuevos niveles de autonomía en la escucha y en relación con la materia sonora harán de estas prácticas un medio para conocer nuevas estructuras efímeras y contextuales a razón del Arte.

John Cage va desarrollando una escritura que ofrecerá una visión hacia la idea de proceso. La idea como principio de organización será conformado a partir de dos proposiciones: percusión y azar. A modo de poesía visual, las conferencias incluidas en *Silencio* (1961) van introduciendo al lector intérprete una nueva música y una actitud de escucha diferente: * Hacia dónde nos dirigimos desde aquí? Hacia el teatro. Ese arte se asemeja a la naturaleza más que a la música. Ganemos los ojos además de oídos, y es nuestro deber saber usarlos mientras estemos vivos*⁷⁹. La música experimental en Cage será un acto de lo *desconocido*⁸⁰. El juego se establecerá ahora hacia un espectador de Teatro porque en él, *cada ser humano está en el punto óptimo de recepción*⁸¹.  Cu l es el propósito de la música experimental? Según John Cage *no hay propósitos, hay sonidos*⁸². Proponemos el intento de definir la relación indeterminación-composición-experimental como una serie de experiencias musicales con límites en el lenguaje literario, no sonoro. En el relato “Una declaración autobiográfica” (1989), narra una anécdota ocurrida en una estancia en la capital andaluza, sur de la península ibérica:

En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una

⁷⁹ John Cage, *Silencio* (Madrid:  rdora, 2012), 12.

⁸⁰ Cage, *Silencio...*, 13.

⁸¹ Cage, *Silencio...*, 14.

⁸² Cage, *Silencio...*, 17.

experiencia y producen goce. Para mi fue el inicio del teatro y el circo (Cage [1989], 2007).⁸³

El encuentro intercultural fenicio, romano, árabe, cristiano, mestizo y ahora gitano abrirán el sentido a otras lógicas que conviven en un todo, es decir, en un escenario de tipo panteístico. Carmen Pardo, en la presentación a la edición y traducción española de *Escritos al oído*, presentará a un John Cage anarco-tecnológico que atiende a la escucha social para aprender a usar el arte:

El oído de Cage está a la intemperie escuchando el sonido que no cesa, escuchando a través del sonido y no de las ideas. Una escucha que surge del desconocimiento, de una atención a ese bosque sonoro que sólo remite al sonido mismo. La escucha de Cage es una acción, una percepción activa que convierte acto en “permeabilidad generalizada” (Pardo, 2007).⁸⁴

Carmen Pardo partirá de las diferencias y multiplicidades que permitan mejorar nuestro entorno en base a la experiencia:

Consumir todos los acontecimientos como una unidad y no como lo que altera un proceso dirigido llamado vida, es lo que el músico denomina ver a través del happening. El ver a través del happening la vida será hacer de la vida un teatro dirigido por la no intencionalidad, por eso el primer happening de Cage será denominado *Theatre Piece nº1* (Pardo, 2007).⁸⁵

La exposición *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* organizada por el Museu d'Art Contemporani de la ciudad de Barcelona (MACBA) en el año 2009 describió, entre partituras y experiencias, un artista multifuncional en un laboratorio de exploración intermedia compartido. Se podía contemplar los distintos procesos de composición de los que se servía Cage para entender su lenguaje de una manera particular: la vibración. La mediación curatorial permitió establecer relaciones con

⁸³ Cage, *Escritos...*, 33.

⁸⁴ Carmen Pardo Salgado, “John Cage: un oído a la intemperie”, en *Escritos...*, 21.

⁸⁵ Carmen Pardo Salgado, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (Valencia: Universidad Politécnica, 2001), 80.

Marcel Duchamp, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, George Brecht, *Bucky Fuller*, Morton Feldman, Marshall McLuhan y Fluxus entre otros. Encontramos unas notas para las obras de teatro, así como los cronometrajes de algunos *performances* llevados a cabo ⁸⁶. El piano preparado, las instalaciones tecnológicas y los encuentros con la electrónica hacen de este compositor una *rara avis* que tras un ocaso silencioso retomará un vuelo sonoro en el encuentro de la audición autónoma. Esta sala de exposiciones permitió la triple dimensionalidad de reconocer las instrucciones y nuevos formatos de la pauta, los apuntes y resultados sometidos por la *azarografía* de un intérprete performativo, y un resultado estético limitante como resultado del conflicto escénico.

[III] ⁸⁷

La escucha declinada en Theatre Piece de John Cage

Carmen Pardo, en *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* planteará dos modalidades de la acción eventual: la que parten de la multiplicidad de las experiencias en modo de happening y la que parten de la actitud política de escucha asociada al tecnoanarquismo. Ambas serán resultado de apertura a la declinación. La combinación libre del evento indeterminado y la combinación de resultados azarosos planteará una nueva conciencia en base a la experiencia de escuchar:

La música de Cage se hace teatro, es decir, una experiencia que implica a la vista y al oído, a los sentidos públicos, los sentidos que no pueden huir de la presencia-sonido de las cosas. El compositor explica que ofrece una definición de teatro tan simple, para que cada uno pueda considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad, tal como se muestra con *Theatre Piece* (1960), obra que es iniciada como un proceso, superponiendo cosas y

⁸⁶ Julia Robinson y otros, *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009), 158-159.

⁸⁷ Este trabajo está basado en “La escucha institucional de *Pieza Teatral* (1960), de John Cage”, ponencia de la mesa de debate *Orden y Caos en las relaciones entre Ciencias y Artes en la transmodernidad* presentada en el *III Encuentro Internacional de investigación en Artes* (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC – Guayaquil, junio 2018).

tomando medidas y dejando al intérprete la continuación del proceso. El origen de la noción cageana de teatro y de musicircus la sitúa el músico en la experiencia de la multiplicidad que sintió en las calles de Sevilla (Pardo, 2001).⁸⁸

Con el afán de querer subrayar la oblicuidad, mostraremos un acercamiento pedagógico en *Theatre Piece* en el contexto universitario como el nuestro para dar encuentro a ambas actitudes. La cátedra de *Historia de la Música* de la Escuela de Artes Sonora (EAS) de la Universidad de las Artes de Ecuador, en Guayaquil, incluye entre sus materias *Historia de la Música desde el siglo XX*. Se trabaja *Theatre Piece* como parte del repertorio interpretativo entre el alumnado. La propuesta de composición como medio de conceptualización del azar e indeterminación permitirá reconocer la necesidad de repensar los procesos de escritura académica musical como medio de captación de la naturaleza eventual, entre otros repertorios. Los estudiantes sienten la necesidad de vincular la historia de la música con los procesos de interpretación y composición actuales y encuentran en este tipo de interpretación una reconciliación entre ellos y cierta familiaridad en el uso de lo digital:

Partiendo de todas estas innovaciones como en la disposición del material humano (productor y espectador), en *Theatre Piece* se alcanzará un sistema de emancipación y liberación en torno al concepto de obra abierta: no sólo de los aspectos musicales, sino de todos los elementos que configura el sistema de escucha, tomando el escenario de actuación toda aquella sala en la que se representa el hecho artístico. *Theatre Piece* construida a partir de una polifonía de eventos cuya naturaleza y duración se especifica según una partitura esquemática, de la cual cada intérprete tiene que derivar su propia secuencia de acciones (Bayo, 2010).⁸⁹

Los estudiantes relacionarán su práctica disciplinar con un estar consciente de su contexto digital. Los recursos que les son proporcionados hoy permitirán poner de manifiesto la naturaleza intermedia: guitarras eléctricas, celulares, voz/canto, performance, etc... Ese

⁸⁸ Pardo Salgado, *La escucha oblicua...*, 80-81.

⁸⁹ Norberto Bayo, "Composición e interpretación en Theatre Piece de John Cage", *Disturbis* n° 8 (2010), 3.

manifiesto será la base sonora para compartir las responsabilidades de la dirección, composición e interpretación para la reflexión política de las relaciones. Los consensos que John Cage propondrá abren el campo de la disciplina a cualquier área del conocimiento creativo. La puesta en escena entenderá esa doble naturaleza de una acción que querrá irrumpir en el pensamiento cooperativo:

La experiencia obtenida de la práctica grupal es interiorizada tanto por el instrumentista, como por el público a quien va dirigida la acción. La gran diferencia en John Cage es que el instrumentista ahora puede ser *Performer*, asumiendo la práctica musical al carácter conceptual que el propio medio nos puede generar. Las instrucciones con las que se apoya el director asemejan para la práctica artística la genialidad creativa y de improvisación que le viene dado al músico (Bayo, 2010).⁹⁰

En el cuarto concierto presentado por los docentes de la Escuela de Artes Sonoras (EAS) el 16 de abril de 2017, se incluyó *Theatre Piece* de John Cage con un doble propósito: llevar la práctica de *Pieza Teatral* al grado cero de la interpretación musical. Estos docentes son académicos e instrumentistas de enseñanza superior. Este repertorio solicita de estos profesionales los roles de intérprete y artista relacionales. Como a los estudiantes, a los docentes se les solicitó relacionarse con todos los pasajes vividos y seleccionar los contenidos indiscriminadamente en cartas de juego. La intención de los ensayos fue reconocer indeterminación y aleatoriedad con los compañeros de juego reproduciendo el código de la práctica grupal con base en la escucha. La escucha fue física y sensorial, visual y auditiva, y el resultado, en cambio, sí fue estético. Sí se presentó de una manera particular y sería diferente cuántos participen y con que fin. El fin es estético, de ahí su rechazo al pasado. Pero ese fin permite asociar lo positivo de lo anarco-tecnológico. Voz, guitarra clásica y eléctrica, electroacústica, cinta electromagnética y teclado fueron los responsables de esta sinfonía de eventos en tres movimientos temporales o reglas de tiempos: 50 segundos para el primer movimiento, 180 segundos para el segundo movimiento y 100 segundos para el tercero. Cada una de ellas fue resultado de un juego azaroso derivado del *I Ching* y su duración grupal fue consensuado. Fue presentado en un pasaje abovedado por una estructura de cristal, como las galerías modernas de París

⁹⁰ Bayo, “Composición e interpretación...”, 4.

de finales del siglo XIX. El estilo neoclásico del edificio permitió focalizar desde el evento un núcleo sonoro resonador en sus cuatro direcciones cardinales y envolventes. La cámara resonante apeló a un paisaje puramente tecnológico y amplificado que evidenció el drama sonoro propuesto.

Theatre Piece permitirá reflexionar esa doble vía descrita y relacionarnos eventualmente compositor-interprete para enfatizar una actitud política del estar sonoro particular. La actitud formativa de las obras panteísticas abrirá sentido a una puesta escénica teatral como actitud propositiva del quehacer creativo interdisciplinar. Lo escénico permitirá relacionar indeterminación y aleatoriedad en el campo de la composición. El interprete formará parte de un territorio compartido cuyo límite dependerá de la escucha que somos capaces de receptor. El público se dispuso espacialmente libre para permitir reconocer una geografía sonora propia del *performance* y recorrer dicho espacio resonador a partir del encuentro musical. La institucionalización de la práctica artística en los centros de educación superior comprometidos con la relación arte y ciencia ponemos en énfasis la posibilidad de mantener viva este tipo de experiencias. Los resultados muestran gráficamente la experiencia relacional de entenderse actor en el acto del concierto. La acción parece darle encuentro al ruido y sonido en sus espacios intermediales. El acontecimiento surgirá de un silencio que se hace vehículo de un pensamiento liberador. Las obras de tipo panteísticas en John Cage favorecerán a un diálogo que dan forma a una realidad productiva implícita a favor de las Artes. La posibilidad de asumir la articulación social y política de un modo de relación creativo con la práctica basada en una política de experimentación y no de la representación amplificarán las posibilidades del paradigma estético contextual. Exhibir un arte crítico, distante en el tiempo y el espacio, permitirá focalizar los mecanismos de percepción, comprensión e intervención situados en el medio como mensaje. Muestran la posibilidad de encontrar una estrategia a favor de una autonomía dialécticamente responsable basada en el silencio (patrón) y en la *nada* (estructura). Expandirán las prácticas experimentales a su principio mismo de autonomía actualizando las disposiciones de carácter transpersonal y mediador. Debemos conocer en términos históricos los repertorios que repotencian una finalidad infinita en el encuentro con el espacio y el tiempo mediador estético y político. Esta “naturaleza divina” se inscribirá en nuestro modelo social actual y en la evolución de la historia del Arte Sonoro en particular. Los paisajes sonoros en las obras panteísticas de John Cage se actualizarán a partir de su disposición tras cada experiencia estética.

A partir de la década de los años cincuenta, ciertas composiciones de John Cage responderán a ciertos esquemas sistémicos que evidencian la experiencia mediadora, evolutiva y responsable de la interpretación contemporánea. Eugenio Trías traducirá azar del griego *týché* para describir *lo que toca, lo que cae en suerte (y en consecuencia acaece)* ⁹¹. Propone abrir las *posibilidades* de la composición hacia un lugar a través del tiempo, discuriendo:

La tarea del músico, ante esta infinita inmensidad de oposiciones y posibilidades, consiste en establecer las condiciones que permiten una determinada composición. Pero componer no significa concretar de modo específico y singular una elección y referencia estricta. Exige establecer un tablero de juego, con su manual de instrucciones, o su reglamento. De este modo se fijan las posibilidades que se ofrecen al intérprete o ejecutante. Precisamente ese pliego de indicaciones -previas a la performance- es lo que en Cage sustituye a la tradicional partitura (Trías, 2007). ⁹²

El ocaso de la grafía convencional permitirá observar los entresijos e inspiraciones de ciertas actitudes consensuadas a razón de un procomún, la interdisciplinariedad. John Cage propondrá un lenguaje común escénico en el discurso de la interpretación, sea por parte de un compositor, por un interprete o por parte de un artista. La idea de democratización que desarrollará esta comunicación partirá de un patrón temporal (paréntesis eventual) que marcarán las indeterminadas posibilidades del compositor oracular:

Todas las cosas están sujetas a grandes transformaciones. Ésta es la enseñanza sapiencial que se desprende de ese libro oracular y de consulta, que también puede leerse como un gran poema sobre el cambio y la metamorfosis de todas las cosas (Trías, 2007). ⁹³

La materialidad ahora es hecha sonido de un todo resonador. La colectividad adquiere todo su protagonismo en la muestra eventual. Lo global se hace comunidad de lo

⁹¹ Trías, *El canto de las sirenas...*, 671.

⁹² Trías, *El canto de las sirenas...*, 671.

⁹³ Trías, *El canto de las sirenas...*, 672.

necesario, de lo contingente y lo imposible en el marco de las posibilidades contextuales. John Cage mantuvo diferentes relaciones con la estructura numérica que le proporcionaba el *I Ching*. Toda polifonía de eventos, como lugar en el espacio, producirá un encuentro artístico basado en el silencioso encuentro de lo mágico y común y su asunción de la escucha eventual. De manera progresiva, encontraremos en Cage obras como *Music of Changes*, *William Mix* o *Music for Piano*, que proponen el lugar para la emancipación del silencio como medio espacial y temporal común. En obras como *Music Walk* y *Fontana Mix*, las herramientas de abstracción por “planos de relación” proponen el acontecimiento mediador. Esa clave de base temporal y espacial del evento desarrollará el lugar para la conciencia de la acción teatral. John Cage permitirá observar un lugar comunitario entre el nombrar de las ideas y el medio de relación con el hecho *en vivo*. El *I Ching* permitió descifrar el verdadero encuentro colectivo como organismo de una naturaleza procesual que discriminó el sonido a partir del silencio para ordenar los tránsitos de la coordinación colectiva. En la práctica colectiva de *Theatre Piece* permitimos reconocer un tipo de conciencia ancestral en el desempeño de la acción. Intérprete y espectador pueden intercambiar el lugar de la composición al instruccionalizar los medios de expresión que cada individuo desee y reconozca. Este encuentro interdisciplinar como el lugar de encuentro topográfico y temporal imaginario permitirá el quiebre de los modos establecidos para el Arte. Nos acercará a las nuevas tecnologías y a las técnicas expandidas de las sabidurías ancestrales y mecanismos modales que hoy en día son producidos en el contexto institucional. La indefinición de los mensajes en su descontextualización ayudará a descifrar el mensaje revolucionario de esta anarquía que se desarrolla a partir de los años sesenta.

El crítico mediático Alex Ross suscribirá en John Cage, en *Concierto para piano y orquesta* como, por ejemplo, la intención de *unir extremos disparidades, tanto como se las encuentra unidas en el mundo natural, como, por ejemplo, en un bosque, o en la calle de una ciudad*⁹⁴. Ross señalará el año 1952 como el punto de inflexión nuclear tras la sucesión de obras *Water Music*, *Black Mountain Piece* y *4'33''*. Yo añadiría a esta lista la primera de su serie de variaciones. Este repertorio ha supuesto un quiebre para el lenguaje musical más por su relación con el medio que por su sustento en el binomio ruido-silencio, que también. La década de los cincuenta será nuclear en la multiplicidad de gramáticas creativas en base al ruido. John Cage tempranamente declaró:

⁹⁴ Alex Ross, *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música* (Barcelona: Planeta, 2009), 460.

Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que lleguemos a una música producida gracias a la ayuda de instrumentos eléctricos que pondrán a nuestro alcance con una finalidad musical todos y cada uno de los sonidos que pueden oírse (Ross, 2009).⁹⁵

En 1958, cuando John Cage irrumpió en los cursos de Darmstadt, la composición era invitada a responder a una *música en la que entrase algún factor de indeterminación, confiando su resolución al momento de la ejecución*⁹⁶. La difícil modernidad intentó democratizar el proceso creativo en el binomio establecido compositor-intérprete. Los jóvenes compositores asistentes fueron testigos de focalizar la atención sobre un proceso con formato aleatorio. La seducción por el auge de la obra abierta permitió analizar un *poblado de dioses* sobre lo posible no previsto. La sabiduría vino establecida como una invención libre capaz de superar los límites simbólicos que el medio fue capaz de ofrecer. Tomás Marco nos orienta hacia una etapa donde John Cage *llega a practicar una música totalmente aleatoria en la que será el proceso de realización, y no propiamente el de la composición, el que le interese*⁹⁷. Para ello, John Cage vinculó la naturaleza eventual al pensamiento Zen y el azar a través del *I Ching* como recursos. Logró alcanzar la indeterminación absoluta asociándose al teatro musical o *música de acción*, es decir, a la *performance*. Si la primera etapa de Cage fue dominada por la percusión del piano preparado, nuestro compositor buscará la indeterminación con *Música de Cambios* (1951) a través de la hiperdeterminación. Esta pieza marcará otro punto resonante en el pensamiento temprano de John Cage hasta *Atlas Eclipticalis* (1962). Este arco tensor hacia la indeterminación está marcado bajo dos puntos de excitación estética a través de las piezas *William Mix* de 1952 y *Fontana Mix* o *Concierto para piano y orquesta* de 1958, anteriormente señaladas. El silencio es el lugar donde generar el verdadero encuentro con la experiencia modal y posible salida al abandono de la idea de proporción. El budismo Zen causó un alterar en el pensamiento basado en el azar y en la necesidad de un espíritu libre y renovador. El modelo idealizador de creación, interpretación y percepción musical partió del happening como espacio y tiempo en silencio. La apertura

⁹⁵ Ross, *El ruido eterno...*, 453.

⁹⁶ Tomás Marco, *Historia de la música occidental del siglo XX* (Madrid: Alpuerto, 2003), 162.

⁹⁷ Marco, *Historia de la música...*, 158.

al espacio de la escucha como acontecimiento y la entrada a lo indeterminado en la creación contemporánea serán los territorios posibles en la constitución del universal.

Para Eugenio Trías, la antología de textos titulada *Silencio* supone observar a un John Cage como un *Prometeo musical que quiere emancipar el mundo de los sonidos, aboliendo la distinción entre ruido y sonido musical* ⁹⁸. *Música de cambios*, 4'33'', *Concierto para piano y orquesta* y *Atlas Eclipticalis* prepararán para años posteriores un campo fértil para la hibridación escénica transdisciplinar. John Cage nos dejó preparado un universo sonoro *no compuesto de objetos sino de eventos; y el compositor no crea obras, sino que gestiona procesos* ⁹⁹. El giro lingüístico estará servido a razón de una nueva escucha, más plena y consciente asociada al descubrir de las acciones y sus resonancias contextuales. La crítica intentó esterilizar la fecunda geografía del ser-consciente-percusión-eventual pero hoy debemos estar preparados para reconocer estos formatos como consensos que apoyan la libertad disciplinar. Estamos hoy frente a un proceso de descolonización racional tras la introducción del Zen, el azar y la indeterminación. John Cage reafirmará el descubrir relacional de un público que recibe un silencio y ruido transformador, una tecnología y lenguaje revolucionarias. Los antecedentes de la modernidad arte por el arte y arte por el hombre es ahora planteado silencio por el silencio o silencio por el ruido a las puertas del giro digital contemporáneo. Declinar consistirá entonces en transversalizar responsablemente el sonido y su representación en el campo de la experiencia. La percepción de lo efímero parecerá afirmar una subordinación a un ejercicio estético ligado a los procesos de comunicación. Este es el modo de relación que favorece la autonomía de la naturaleza en disposiciones alejadas del yo compositor como centro compositivo.

La serie de obras panteísticas ayudarán a alcanzar una emancipación total que camina hacia la anarquía tecnológica a favor del ruido como respuesta originaria del silencio. En este sentido, *Theatre Piece* se convertirá en el sumun de la emancipación no intencional de un sinfín de simultaneidades sonoras *en vivo*. La hibridación de las experiencias simultáneas abrirá el diálogo al replanteamiento de las unidades vehiculares de conocimiento artístico autónomo de la música al hacerse teatro, como paso previo para que el teatro se convierta en acción relacional. La inteligencia artificial del artificio no vivido teatral será el medio extensivo de corporalidad para acercarnos al ejercicio de lo disposicional. Los territorios mentales ayudarán a virtualizar un medio de reconocimiento

⁹⁸ Trías, El canto de las sirenas..., 679.

⁹⁹ Trías, El canto de las sirenas..., 679.

libre en el sistema de escucha. La voluntad de cambio en Cage siempre estará sujeto a un arte no intencional como respuesta a la aleatoriedad. John Cage sabrá evidenciar un vacío en la experiencia musical escrita para reivindicar una experiencia sonora más cercana a la verdad a partir de las artes escénicas.

Capítulo 4.- Memoria, identidad y mestizaje cultural.

La escucha suspendida, 90; La ciudad letrada y la transculturalidad de lo sonoro, 97; Mestizaje “tzántzico” y el nacionalismo cultura contemporáneo, 105.

*El hombre, el imperfecto bibliotecario,
puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos*

La biblioteca de Babel (1941), Borges ¹⁰⁰

*Los cronopios, en cambio, esos seres desordenados y tibios, dejan los recuerdos
suelos por la casa, entre alegres gritos, y ellos andan por medio y cuando pasa uno
corriendo, lo acarician con suavidad y dicen: No vayas a lastimarte, y también:*

Cuidado con los escalones

Conservación de los recuerdos (1962), Cortázar ¹⁰¹

*La conquista de América fue una larga y dura tarea de exorcismo. Tan arraigado
estaba el Maligno en estas tierras, que cuando parecía que los indios se
arrodillaban devotamente ante la Virgen, estaban en realidad adorando a la
serpiente que ella aplastaba bajo el pie; y cuando besaban la Cruz estaban
celebrando el encuentro de la lluvia con la tierra*

El Diablo es un indio (2018), Geleano ¹⁰²

[I]

La escucha suspendida

¹⁰⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944). *Obras Completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 466.

¹⁰¹ Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas* (1962). *Fragmentos* (Buenos Aires: Alfaguara, 2014), 7.

¹⁰² Eduardo Galeano, *Espejos. Una historia casi universal* (Madrid: Siglo XXI, 2008), 121.

La composición musical del siglo XX ha sufrido numerosas innovaciones que ha desplazado progresivamente el sistema de escritura hacia el registro entre lo académico y lo popular. Las instituciones sociales y culturales que desarrollan estudios sonoros actuales sean estos conservatorios profesionales, universidades, académicas, escuelas de perfeccionamiento y centros culturales populares entre otros, muestran un desentendimiento entre las prácticas que estas desarrollan. La expansión entre lo profesional y lo amateur para las prácticas de lo sonoro también ayuda para observar lo que aquí pretendemos. No confundamos lo emergente de la emergencia del subcontinente americano. Los músicos de la tradición occidental dados en el centro-sur del continente para la musicología académica del siglo XX tratarán de definir la identidad musical nacional como programa de la modernidad: los mexicanos Silvestre Revueltas (1899 – 1950), Carlos Chávez (1899 – 1978), Blas Galindo (1910 – 1994) y Pablo Moncayo (1912 – 1958); los cubanos Amadeo Roldán (1909 – 1939), Alejandro García Caturla (1906 – 1940), Ernesto Lecuona (1896 – 1963) y Gonzalo Roig (1890 – 1970); el guatemalteco Enrique Solares (1919 – 1995); el colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971); el venezolano Vicente Emilio Sojo (1887 – 1974) e Inocente Carreño (1919); los brasileños Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), Francisco Mignone (1897 – 1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1968), Oscar Lorenzo Fernández (1897 – 1948) y Claudio Santoro (1919 – 1989); el paraguayo Agustín Barrios Magoré (1885 – 1944); los chilenos Pedro Humberto Allende (1885 – 1959), Alfonso Letelier (1912 – 1994) y Domingo Santa Cruz (1899 – 1987); los uruguayos Eduardo Fabini (1882 – 1950), Luis Cluzeau Mortet (1889 – 1957) y Alfonsino Broqua (1879 – 1949); los argentinos Julián Aguirre (1869 – 1924), Carlos López Buchardo (1881 – 1948), Juan José Castro (1895 – 1969), Washington Castro (1909 – 2004), Juan Carlos Paz (1901 – 1971), Alberto Ginestera (1916 – 1983) y Carlos Guastavino (1914 – 2000); y los ecuatorianos Luis Umberto Salgado (1903 – 1977), Corsino Durán Carrión (1911 – 1975) y Gerardo Guevara Viteri (1930). Una simultaneidad dada entre la persistencia del wagnerianismo y un nacionalismo progresivo centrados principalmente en institución orquestal, independientemente para grande y pequeño formato. Los conservatorios fueron los principales centros para el perfeccionamiento instrumental y la formación de públicos mediante los programas de concierto. Lo difícil fue, para la modernidad del siglo XX, dar un paso en la misma línea después de la irrupción de las vanguardias y la primera generación de maestros nacionales. El presente retomaría un pasado moderno para un folclorismo pinto-progresista tras el acercamiento de las fuentes históricas.

La música ecuatoriana del siglo XX ha sufrido números cambios derivados por la política y los proyectos culturales. Patria y Nación definirán las cartografías de los compositores académicos. A la larga lista de compositores periféricos latinoamericanos anteriormente establecida, siempre se dará la tarea de añadir nuevos perfiles académicos que aún se conservan en dichas instituciones alrededor de la orquestación. La escritura orquestal, dada a la narratividad compositiva, será la principal responsable en generar los territorios para lo suspendido. Para establecer una cronología de composición musical académica para los estudios de musicología ecuatoriana, deberíamos añadir a los cuatro anteriores su propio campo de fuerza con: Peña Ponce (1902 – 1959), José Ignacio Canelos (1898), Juan Pablo Muñoz Sanz (1898 – 1964), Aurelio Ordoñez González (1896 - ¿?) para Salgado; Néstor Cueva Negrete (1910 – 1978), Inés Jijón (1909 – 1995), Ángel Honorio Jiménez (1907 – 1965), Gustavo Salgado y Ricardo Bercerra (1905 – 1975) para Durán; Carlos Bobilla Chávez (1923), Espín Yepez (1926 – 1997), Claudio Aizaga Yerovi (1926) y Luis Mata Mera (1934) para Guevara. Habría aún una cuarta generación que trataremos en la escucha figurada (quinto capítulo de esta tesis doctoral) naciente entre 1935 y 1950: Mesías Manguashca (1938), Carlos Alberto Coba Andrade (1937), Milton Estévez (1947) y Edgar Palacios (1940). Este centro moderno de compositores del siglo XX tomará de los géneros y repertorios mestizos una producción crítica local para la construcción de la identidad nacional y los nacionalismos latinoamericanos. El proyecto cultural civilizador que predominó en Ecuador para la escena artística del siglo XIX mostró un afrancesamiento fruto de su protectorado del proceso de las independencias. El programa francés proponía evitar lo español, pero también al indio, lo que terminaría derivando la mirada hacia el reconocimiento burgués del nuevo sujeto local. Así, la modernidad de finales de ese siglo tendría el fundamento suficiente y completo para replantearse toda una declaración de intenciones nacionales:

Se impuso una concepción paternalista de la cultura. Ésta estaba restringida al concepto de bellas artes con predominio de la visión eurocéntrica *exquisita*. Se creía que las élites y la burguesía eran las únicas que generaban y disfrutaban de la cultura; las grandes masas carecían de cultura, había que *llevarles* cultura, civilización. La acción cultural era una “obra de beneficencia”, para los “pobres incultos” o “bárbaros”. La fiesta popular era

tachada de ruidosa, intolerable, carente de decoro, desenfrenada, desmedida, etc. (Godoy Aguirre, 2007) ¹⁰³

El espacio cultural de la ciudad se transformó para unos pocos cultos e ilustrados en músicas completamente ajenas a su contexto; pero el lenguaje si permaneció para la construcción de la identidad nacional. Los principales centros de enseñanza para lo musical se dieron en pocas escuelas, colegios y universidades eclesiásticas al servicio de la fe doctrinaria colonial. Estos centros de formación tenían el *deber* de enseñar lenguaje, interpretación instrumental, como veremos en el sexto capítulo sobre las sonologías de ficción en el Quito Institucional del siglo XVI, siempre al servicio del protectorado colonial. El afrancesamiento fue otro protectorado más que no permitió reconocer en el mestizaje un potencial creativo dándose una suspensión de su propia efectividad. Nació la ciudad con contenido político donde, lo europeo, dominando el escenario ilustrado de lo cultural, prohibió interpretar música popular ecuatoriana o latinoamericana, como tratará de mostrarnos el musicólogo latinoamericanista Mario Godoy Aguirre (1954) en su *Breve Historia de la Música del Ecuador* (2007). La sociedad ecuatoriana del siglo XIX pasó del protectorado colonial de la Iglesia Católica al de la Revolución Francesa. Se dieron música para los salones de una nueva élite que ascendía socialmente tras los múltiples conflictos militares que se desarrollaban en el territorio costeño, andino y amazónico. La música nacional y sentimiento de nacionalidad se dieron de una manera muy diferentes. La primera se dará en la música académica y la segunda en la música popular. La música nacional aceptó el mestizaje, pero omitió su valor multiétnico y multicultural como veremos en el quinto capítulo y su valor plurilingüe y plurinacional en el sexto capítulo. La nación se forjará bajo unos pocos sentimientos culturales y étnicos quedando suspendida su multiplicidad del lenguaje bajo la idea misma de nación. El nuevo estado para la música de lo popular quedaba expuesto como:

Los popular es: simple; iletrado; marginal; vulgar; tiene desviaciones; es lo que vive la masa; proscrito, contestatario; espontáneo, vivaz, directo; busca medios alternativos de comunicación; subordinado; heterogéneo; ejercicio menos; carente y pobre de valor estético; superficial.

¹⁰³ Mario Godoy Aguirre, *Breve historia de la Música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2007), 159.

Contrapuesto a: docto; culto, erudito, ilustrado, sabio, sapiente, civilizado, oficial, ideal; auténtico; establecido; lo que vive la élite; práctica ordinaria; elaborado; se transmite a través de los medios de comunicación, el aparato escolar; dominante; homogéneo; ejercicio superior; con gran valor estético; profundo (Godoy Aguirre, 2007).¹⁰⁴

La música popular ha supuesto para la historia de las músicas del Ecuador, como describiremos a lo largo de este capítulo, una escucha suspendida posible desde los repertorios transnarrativos contemporáneos para el encuentro de una cartografía de la identidad sonora; es decir, el arte contemporáneo permitirá cartografiar el discurso oral gracias a la producción crítica literaria derivado del mestizaje. Es decir, la cultura indígena y la afrodescendiente sabrán suspender temporalmente una autodidáctica productora. La producción narrativa del mestizaje tratará de mantener una sensibilidad ancestral nacional y su revisión crítica posterior desde la idea de la transculturación reconociéndose como proceso histórico. La transnarratividad literaria del siglo XX tratará de recuperar del mestizaje la esencia suspendida de la oralidad ancestral que no fue retenida para la definición de lo nacional moderno. El mestizaje propondrá para nuestra contemporaneidad un sujeto social y cultural pero incompleto para la transculturación latinoamericana. Como veremos, la vida pública *de*potenciará en el mestizaje los espacios para la nueva ciudad moderna y el sujeto mestizo tratará de recuperar una identidad cultural que desinteresará a la colonia histórica. La transculturalidad se dará de una manera transdisciplinar. Como veremos, la crítica transnarrativa actual permitirá dejar abierto un espacio pragmático para describir el espacio de memoria cultural, de las fronteras de la tradición y de los territorios de la escritura artística contemporáneas. Entonces, ¿cómo proponer una escucha de los procesos transdisciplinares entre las músicas académicas y las músicas populares? ¿cómo estudiar los formatos musicales que tratan de mostrar una experiencia transcultural para la producción de una cosmovisión propia expresada en el ámbito público de la comunidad? ¿puede la música popular vivenciar o expresar los problemas sociales de los oprimidos y pobres de una sociedad? ¿qué quedó suspendido en el lenguaje sonoro de la comunidad para la construcción de la identidad nacional comunitaria hoy? ¿a qué tipo de innovaciones, prestamos, imitaciones,

¹⁰⁴ Godoy, *Breve historia de...*, 164

revoluciones podemos llegar al tratar o lo académico o lo popular? ¿a qué se debe el sentido de lo nacional?

En el Ecuador decimonónico, entre los mestizos, como resultado de la génesis de un nuevo país, en el *sentimiento nacional*, el regionalismo, etc., para organizar los repertorios, o para nominar a los géneros musicales, ritmos, especies o aires, se partió de un “sistema musical natural o inconsciente”, se usó un “lenguaje precientífico”, palabras polisémicas; paulatinamente fueron proliferando nombres, con un cúmulo de supuestos, de realismo ingenuo. (Godoy Aguirre, 2007) ¹⁰⁵

Efectivamente, la derivación semántica que se propone para la transculturación de lo sonoro planteará una cartografía musical y sonora popular dada en el yaraví (harahui, haraví, yarahue), el danzante, el yumbo, el carnaval, la tonada, el albazo, el aire típico, el sanjuanito, el pasillo, el colombiano (la colombiana), el pasacalle, el amorfino y el fox incaico. En todos los casos, estos géneros indicarán una relación de posesión existente de aquello que queda suspendido en el objeto poseedor, es decir, la posesión del contenido musical suspenderá una marcará oral relacional y contextual. El contenido musical popular se usará como medio habitual para demandar lo nacional, es decir, los géneros musicales mestizos harán, en la medida de las posibilidades del lenguaje musical, participar en la construcción de una identidad nacional. Ahora bien, ¿de qué manera se inicia una relación de posesión? ¿se dan los indicios para discriminar actor y autor en el medio compositivo de lo sonoro? ¿qué productos culturales indican pertenencia social? ¿es posible definir lo sonoro y suspendido dando ejemplos concretos? ¿es posible describir una escucha suspendida en términos de cantidad o calidad? ¿puede la escucha suspendida describir en términos de valor para el mestizaje? ¿pueden las orquestas interpretar repertorios nacionales aún no conocidos? ¿qué defectos pueden ser observados en el hábito de la composición, interpretación y recepción del repertorio nacional ecuatoriano? ¿qué imaginarios producen adjetivación social y política comunitaria? Tratemos de observar la siguiente tabla sobre la tercera declinación para dar respuesta a cada una de estas preguntas formuladas:

¹⁰⁵ Godoy, *Breve historia de...*, 167-168

TABLA N° 4

Tercera declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Trans</i> <i>[anti(auto)]</i>	Cartografías	Revalorización	Narratividad	Escritura (Territorio)
	Producción crítica	Depotenciación	Comunidad	Tradición (Frontera)
	Autodidáctica democrática	Desinterés	Colonialidad	Memoria (Cultura)

Respetando nuestra tendencia metodológica, llegados a este punto analizaremos el campo semántico transdisciplinar y los rasgos estéticos que nos permitan trazar una cartografía de la transculturalidad. Pese al esfuerzo de asumir la escritura académica musical como medio para tomar partido de lo nacional, cualquier disciplina narrativa ilustraría una cartografía simbólica transferida a lo público y social. Es posible porque se debe a su escritura pautada pero no se basa de su medio disciplinar para entrar en el juego de las significaciones sociales. Así, la producción crítica transnarrativa sí permite reconocer en estos objetos unos indicios entre autor y actor social basados en la experiencia del mestizaje. También es posible mostrar en los repertorios musicales nacionalistas un tipo de autodidáctico por mostrar los lenguajes populares o sus formas de organización sonora y buscar una metodología posible para expandir las narrativas hacia un lenguaje social. La transdisciplinariedad de la música nacional muestra identificaciones sociales conmemorativas de un cuerpo disciplinar compartido por otro medio disciplinar. La descripción de lo sonoro en términos de calidad no tratará de su interpretación, sino de una suspensión capaz de transferir una significación en otra disciplina como producto cultural del mestizaje. Las instituciones que se ocupan de la transculturalidad contemporánea se centran en las narrativas como la matriz productiva en, para y desde las Artes; sean visuales o performativas, tratarán de resignificar una identidad comunitaria que demanda el programa colonial. Los lenguajes musicales suspenderán en lo sonoro una oralidad colonial significativa capaz de transferir hábito narrativo al cuerpo social. La escritura sonora mestiza supo encontrar un espacio de disrupción institucional

aplicando indeterminadamente sonoridades populares y occidentales. También supo encontrar en la tradición el formato para su registro. A pesar de todo, estas músicas permanecen escritas, pero no existe una estructura suficiente para interpretar estas composiciones. Las orquestas, los conservatorios y las escuelas musicales se esfuerzan por mantener el dogma del lenguaje sonoro hacia prácticas instituyentes de la colonia. Pocas veces fueron estrenadas; de éstas, una mínima parte fueron reestrenadas. Ventajas de la modernidad musical nacional: reconoceríamos una identidad musical nacional no conocida hasta ahora en la vida pública; revisaríamos una mitología propia y situada los elementos de composición para el efecto concreto programático; y repensaríamos la experiencia cultural en, desde y para el quehacer de la comunidad. Desventajas: reconoceríamos un distanciamiento entre composición, interpretación y recepción; denunciaríamos la desarticulación del cuerpo sinfónico enfatizando un valor simbólico “masticable”; propiciaría una depotenciación de la experiencia en la vida pública. Tanto las obras y la composición académica de Guevara, como las de Salgado y Durán se muestran hoy en muy pocas investigaciones e interpretaciones musicales sueltas y reproducen un valor simbólico más allá de su escucha. Muchas de las óperas, los conciertos y las sinfonías del periodo del mestizaje nacional muestran una escucha suspendida temporalmente a las posibilidades de la experiencia y la oralidad para otro momento, quedando esta latente en el lenguaje musical, en la tradición sinfónica y en la memoria cultural del mestizaje.

[II]

La ciudad letrada y la transculturalidad de lo sonoro

Tras iniciado el debate de lo transcultural en el capítulo segundo de esta tesis doctoral con la revisión crítica de Mabel Moraña sobre el modelo de Ángel Rama para los estudios transculturales proponemos revisar el devenir crítico de estos estudios de los al inicio del siglo XXI en defensa hacia el plural de las culturas. Ángel Rama esbozó un pragmatismo literario de una (otra) narratividad sensiblemente utópica y cognoscitivamente suspendida debido a su interdisciplinar concreta. La tinta y pluma de la sociedad letrada regional hicieron de un proyecto intelectual latinoamericano una

mirada efectiva en el momento de observar los espacios y lugares *del saber* que a día de hoy permanecen vigentes para los estudios académicos de la transculturación.

Con el auge de los estudios culturales y la búsqueda de nuevos parámetros teórico-ideológicos capaces de guiar el análisis de los procesos latinoamericanos, la obra de Rama representa en muchos sentidos, desde el espacio americano, la transición entre una concepción humanística y con frecuencia idealizada de la cultura y particularmente de la literatura como espacios de expresión estético-ideológica, y la más recientes aproximaciones a lo cultural percibido como *performance* en la que se integran y superponen imaginativos y productores culturales de vertientes diversas, que a través de estrategias representacionales que combinan elementos mediáticos y canónicos, populares, académicos y marginales, representan polifónicamente la transitividad cultural de nuestro tiempo (Moraña, 2006) ¹⁰⁶

Trataremos de describir, de la mano de Mabel Moraña, una crítica académica de la narratividad literaria y revisar críticamente los textos *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y *La ciudad letrada* (1984) de Ángel Rama. La crítica cultural de Rama estimulará, con el auge de los estudios culturales y la burguesía, la idea de las formas colectivas significativas del mestizaje. En el imaginario social para la “otra” narratividad latinoamericanista será, tanto para la antropología como para la historia, la de entender una crítica a la dialéctica de los procesos transculturales letrados. La “otra” narrativa latinoamericana tomará, como materia prima, la ficción mental y semántica en y por el objeto. Los problemas, a saber: ¿es posible una nueva revalorización de disposiciones y repertorios que atiendan a la oralidad y al mestizaje como discurso histórico depotenciado en y por la vida pública?; ¿la Literatura puede ofrecer un enfoque globalizador de significados en y por las Artes?; pese a la intelectualidad aristocrática o neoburguesa latinoamericana, ¿es posible mostrar una Literatura colectiva *desinteresada* del poder ideológico genético, histórico y cultural?; ¿es posible pensar en una escucha suspendida en y por lo mestizo? ¿es posible, para la Literatura Latinoamérica o Hispanoamericana, repensar una dialéctica disruptiva para la narrativa contemporánea? Debemos evitar, a saber: un modelo que legisle la universalidad de lo filosófico, de lo

¹⁰⁶ Mabel Moraña (editora), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos* (Pittsburgh: Críticas, 2006), 11.

educativo y de lo político desde el discurso progresista cultural que definen los mitos nacionales. Los mitos latinoamericanos tratan sobre condiciones de su propia producción crítica. ¿Es posible, desde la antropología y la indeterminación, evitar la identidad democrática pos-tradicional? ¿Es posible, desde la semiótica y la aleatoriedad, articular los imaginarios para evitar el distanciamiento entre lo individual y lo colectivo? ¿Es posible, desde la experiencia y la participación, evitar el anclaje de las equivalencias nacional-popular? Las posiciones críticas de Ángel Rama serán posibles al tratar una memoria sin documentos, una afinación entre disciplinas y una narrativa civil de intelectualidad cultural.

Las relaciones entre espacio privado y esfera pública, intimidad y vida colectiva, ocio y productividad, expresión estética e instrumentación tecnológica, se canalizan y representan metafóricamente a través de la estructuración espacial y la distribución de papeles, funciones y jerarquías que la dimensión urbana representa a través de la lógica de un poder que se exhibe tridimensionalmente, como el escenario de los conflictos y proyectos que viven en su interior. La ciudad es perímetro, parámetro, límite, frontera, borde, interioridad, demarcando hacia adentro la utopía del orden y el civilismo, y hacia afuera las formas materiales de la otredad, subversión y caos (Moraña, 2006).¹⁰⁷

La *ciudad letrada* de Ángel Rama propondrá una nueva territorialización para el análisis cultural, pero ¿cómo coproducir una imagen espacial de un proceso cultural transdisciplinar? ¿qué tipo de materialidad propone la Literatura para los procesos de transculturación narrativa? ¿de qué manera podríamos recuperar, de la producción y circulación de los objetos artísticos, una vinculación entre experiencia, materialidad y producción contextual? Desde las comunidades indígenas se constatarán una operación cultural en y a través del espacio, un mostrar de experiencias interrumpidos por la comunidad, la región, el continente, la cultura europea, la cultura metropolitana o la cultura universal. Esta tendencia limítrofe entre locales y globales *es* espacio cultural que mostrará la conexión o desconexión entre mediadores, es decir, entre los principios de

¹⁰⁷ Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios...*, 16.

una oralidad latente. Las letras transnarrativas permitirán dar cuenta de la *deculturación* y *aculturación* de la colonia y de la dependencia cultural contemporánea.

Si pensamos la cultura como un conjunto, la Literatura como hecho literario se darán en mapas, en planos, en legislaciones, en burocracias...; pero también se darán en ciudades, caminos, costumbres, cosmologías... Lo que aquí trataremos será ofrecer, por un lado, los fractales de un espacio ciudadano regional colonial y, por el otro, una articulación ente la oralidad *deponencial* y el mestizaje instituyente de la vida pública. Para Ángel Rama, el objeto cultural se dará entre el acto de comunicación y el acto de documentación triangulando mito, ritual y hábito. Esta metodología trazará los espacios para el análisis de unos ecos históricos que nunca llegaron a darse y quedaron suspendidos tras el compromiso de la promesa venidera. En los mitos se darán los *signos* y las *claves* de lo nacional y lo regional; en el ritual se darán las *cosas* y los *cauces* de lo cultural y lo mestizo; en el hábito se darán el *deseo* y el *plan* de lo oral y lo escrito. La ideología de la transculturación será una pulsión modernizadora del contexto social y político tras la reflexión de la cuestión de lo nacional y lo moderno. La relación de las letras como intelectualidad y conciencia crítica y sus ejecutantes plantearán el contexto político-social e imaginación creadora desde la Literatura. La Literatura brasileña tratará de igual manera en los influjos transnacionales y su capacidad implicativa, explicativa e integradora para una totalidad americana.

Para revisar, en el modelo de Ángel Rama, el paradigma de la transculturación y los problemas de la ciudad letrada para el proyecto de las literaturas nacionales, trataremos de abrir el valor de lo posible hacia una reinterpretación de la cultura sonora que elimine de su terminología lo heroico o traidor. La ciudad letrada permitirá redefinir un concepto de transculturación derivado hacia un proceso intercultural entre vencidos, en tal caso. Los problemas de la actividad sonora de contexto permanecerán establecidos desde antes de la idea de la nación ilustrada y libertadora que sitúan las figuras en San Martín (1778 – 1850), Simón Bolívar (1788 – 1830) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en las *distintas* resistencias para su estructura y pragmatismo simbólico. Quizás sea posible definir una trama transdisciplinar entre los imaginarios de la libertad y la oralidad de los ausentes. Lo que aquí cuestionamos es la praxis de la escritura artística o cómo el medio de denuncia será expresión artística. La crítica que ha recibido el modelo de ciudad letrada de Ángel Rama describirá principalmente la problemática de la perspectiva multiculturalista y el tipo de recepción de dicho canon libertario. La escucha suspendida relacional (Musicología, Etnomusicología y Música Popular) será la vía posible para

enfrentar las diferencias culturales de la vida pública en el espacio de la oralidad y el mestizaje, es decir, discriminar en la escucha suspendida una deriva hacia otras cartografías, otras producciones críticas y otro autodidáctica para la causa; en síntesis, definirá la escritura sonora como fenómeno de la “otra” interacción social, política y cultural como narrativa de la memoria, de la tradición y la escritura.

La transculturalidad narrativa tratará de recuperar el valor genitivo posible de la oralidad y el mestizaje en historias instrumentalizadas en los territorios, fronteras y culturas. El compositor letrado debe responder a una mutable organización cultural constante que enfrenta y domina la oralidad de lo urbano, lo territorial y lo representado. ¿es posible repensar nuestro quehacer disciplinar narrativo como miembros de una cultura maestra hoy? ¿Qué escucha suspendida proponen oralidad y narratividad latinoamericana? ¿Por qué permanecemos mudos ante “nuestra” Latinoamérica “multitrófica” y no convertimos “nuestra” pragmática cultural contemporánea como un espacio sinérgico donde extraer las diferentes combinaciones transdisciplinares? Quizás, las respuestas a estas preguntas se encuentren en las relaciones culturales entre la conciencia crítica como función intelectual y la imaginación creadora del contexto político y social.

Para la mirada crítica de Ángel Rama, la contienda brasileña ayudará a centrar “otros” problemas a los que añadir la posición del artista y del imperativo de la actitud política, la situación de las Artes ante la eventual producción artística suspendida del subcontinente, y la transdisciplinariedad sugerida de la regionalidad iberoamericana para lo emergente de los procesos culturales. Ángel Rama ideó y dirigió, exiliado en Venezuela, la Biblioteca Central de Ayacucho, un proyecto nacional que mostrará un gran interés por la narrativa brasileña. Ángel Rama tratará, de alguna manera, proponer una metodología que pudiera dar cabida a toda la problemática que supone recuperar las tradiciones y fuentes culturales en el reto por comprender los conflictos de la que estos se integran.

*

Proponemos, para un análisis más detenido sobre lo tratado aquí, la lectura de dos “objetos” que ejemplifican estas latencias sonoras transculturales descritas. La escucha suspendida de la transdisciplinariedad permitirá expandir el territorio disciplinar de lo musical hacia un espacio transoceánico para lo sonoro. Para ello expondremos, en

primer lugar, el canto poético de Waly Salomão “Balada de un Vagabundo” publicado en *Hélio Oiticica: ¿Qué es el parangolé? y otros escritos* (1996):

he aquí el sol, he aquí el sol
el sol apodado astro rey
he aquí que hallé al gran culpable desde mi vivir disparatado
de yo ambular así pirado
largando mi acre corazón desnudo lacrado
arrugado maracuyá de cajón de un edificio vacío
en un terreno baldío sepultado y después abandonado
ignoro el barrio, el código postal, la calle, el documento de identidad
no me preguntes si ser portador del número equis del físico me hace feliz
¿habré llegado a la sal, cual espada que separa el bien del mal?
devengo en la ce del centro, en el portaequipajes de la estación central
danzaré desnudo pelado flagrante flagrado en el mar interior del cráter de la luna
incluso sin saber dónde termina la mía y empieza la tuya
rodaré bajo la marquesina, perfumado suburbio, triste trópico, paraíso
hojas de hierba de yerba de romero dorada albahaca grama del viaducto
yo no voy a ir, ¿tú sí? no voy, dulce melancolía, ¿tú ibas? no, no iba, yo no iba
deja que la tristeza se acueste, use, abuse de la fama, ruede en mi cama
diez cien mil veces, cada noche todos los días, muero de soledad y dolor
un millón billón trillón de veces, devengo alegría, salto hacia el amor
un vicio sólo solamente sólo para mí no basta
una inflación de amor incontrolable por mi cuerpo se propaga
está colmado, está repleto de virtud y vicio, mi cielo
un gallo solitario alza la cresta y cacarea su escarceo
un vicio sólo solamente sólo es pura cáscara
hago trece puntos, soy billete premiado en la lotería
YO NO SOY EL BESO DE LA BOCA DEL LUJO EN LA BOCA DE LA BASURA
YO SOY EL BESO DE LA BOCA DE LA BASURA EN LA BOCA DEL LUJO
(Salomão [1996], 2016) ¹⁰⁸

¹⁰⁸ Salomão, *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé?...*, 106-107.

En el canto poético anterior se da un triple juego productivo entre el territorio, la frontera y lo cultural. Los influjos transnacionales y la capacidad implicativa, explicativa e integradora para una totalidad americana desde Brasil mostrarán la geometría liberadora de la experiencia narrativa por cantar poéticamente una expansión territorial para la convivencia. Los suburbios, olores y sabores configuran un permanecer sujetos a la condición de dominación, pero no impedirán reconfigurar una denuncia suave intercalada semánticamente. La modernidad contemporánea así entendida trazará unas relaciones de escucha derivadas del cuerpo y de la memoria. En este caso, el neoconcretismo brasileño mostrará una deriva formativa bajo un paraguas cooperativo basado en el encuentro y en el reconocimiento.

Usemos otro ejemplo resonante; el tema musical *Gracias a la vida* de inspiración folclórica de la cantautora popular chilena Violeta Parra (1917 – 1967) incluido en el trabajo discográfico *Las últimas composiciones* (1966):

Gracias a la vida que me ha dado tanto / me dio dos luceros, que cuando abro,
/ perfecto distingo lo negro del blanco / y en el alto cielo su fondo estrellado
/ y en las multitudes el hombre que yo amo

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

Gracias a la vida que me ha dado tanto / me ha dado el sonido y el abecedario
/ con él las palabras que pienso y declaro: / madre, amigo, hermano, y luz
alumbrando / la ruta del alma del que estoy enamorado

Gracias a la vida que me ha dado tanto / me ha dado la marcha de mis pies
cansados; / con ellos anduve ciudades y charcos, / playas y desiertos,
montañas y llanos, / y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida que me ha dado tanto / me dio el corazón que agita su marco
/ cuando miro el fruto del cerebro humano, / que cuando miro al bueno tan
lejos del malo, / cuándo miro al fondo de tus ojos claros

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 mi mismo canto, / y el canto de todos que es mi propio canto / gracias a la vida que me ha dado tanto (Parra, 1966).¹⁰⁹

En la balada estrófica anterior se da un triple juego productivo suspendido entre escritura, tradición y frontera. La Nueva Canción Chilena se desarrolló entre las décadas de los sesenta y setenta como un movimiento músico-social de la izquierda latinoamericana, grupo del que cabe destacar el conocido Víctor Jara (1932 – 1973). No trataremos mostrar aquí ni la violencia militar que daría a lo musical un canal legítimo para la denuncia y la protesta política, como tampoco destapar la trama social para que estas canciones fueran perseguidas tras ser acusadas por la derecha, alterando la comunidad y el hábito social estabilizador. No trataremos de derivar nuestro discurso hacia la denuncia política de asesinatos, tragedias, violaciones, abusos, robos y saqueos que a hoy siguen sucediendo a razón del mestizaje; ese es otro tema. Lo que aquí nos interesa será cómo mostrar la transdisciplinariedad narrativa que se imbrican para las artes de lo sonoro y el discurso programático de lo literario que derivará la acción del recital alojado en la oralidad como fuente semántica de la experiencia. Siempre ha sido efectivamente posible dar voz a la experiencia y será aquí donde el mestizaje tomará fuerza tras las injusta y renovada limpieza de sangre que, en cubierto, también lo ejecutaron las dictaduras militares latinoamericanas. En *Gracias a la vida* se dan transdisciplinarmente música y narratividad, es decir, repertorios orales del conocer mestizo de la vida pública con conocimiento histórico del presente. Lo continental transoceánico permitirá reubicar los límites de la escritura en el territorio translatitudinal. Permitirá también escuchar de la tradición los desplazamientos fronterizos de una producción crítica latinoamericana instituida en la comunidad. La comunidad contemporáneamente mestiza producirá críticamente narrativas que revalorizan una cartografía *depotenciada* y que se da en *Gracias a la vida*. En resumen, la transdisciplinariedad cultural permitirá reconocer los sonidos posibles de una memoria suspendida al desinterés de la autodidáctica para la vida en comunidad.

¹⁰⁹ Violeta Parra, “Gracias a la vida” *Las últimas composiciones* (Santiago: RCA Victor, 1966), #1.

[III]

Mestizaje “tzántzico” y el nacionalismo cultural contemporáneo

Plantaremos nuestra problemática a partir de una terminológica [trans] trazada hasta ahora en forma de tres preguntas: ¿es posible entrar disruptivamente en las instituciones culturales pensando en obras efectivas para la identidad creativa del siglo XXI? ¿las pedagogías culturales pueden proponer dinámicas sociales de identificación comunitarias mestizas? ¿es posible pensar en un museo abierto hacia una oralidad transnarrativa? Hemos presentado brevemente los nacionalismos musicales de comienzos de siglo XX. Hemos cartografiado la latitud continental para territorializar los nacionalismos musicales y trazaremos ahora un eje para el ensanchamiento longitudinal. La transmeridianidad norte-sur regional permitirá reconocer un vértice de diamante para las derivas contemporáneas artísticas. Para ello, revisaremos la crítica narrativa contemporánea de la escucha suspendida en *Los creadores de la Nueva América* (1928) y *Atahualpa* (1934) del ecuatoriano Benjamín Carrión (1897 – 1979) de la mano del latinoamericanista y ecuatorianista Michael Handelsman. La producción crítica de Benjamín Carrión será considerablemente extensa y transitará entre la escritura, la política, la diplomacia y la promoción cultural ecuatoriana. Benjamín Carrión supone para el Ecuador y los nacionalismos culturales lo que José Vasconcelos (1882 – 1959) para los nacionalismos culturales de México.

José Vasconcelos fue promotor de bibliotecas culturales, de misiones educativas, promotor de una de las editoriales de la Secretaría (Nacional) de Educación Pública y gran suscitador de una filosofía latinoamericana mestiza particular; dará uso de una pluma narrativa para construir, a su voluntad, un proyecto iberoamericanista. Para mayor interés hacia una lectura periférica de la transculturalidad mexicana y la filosofía latinoamericanista sobre el mestizaje cultural desde México, recomendar las aproximaciones ideológicas de *La raza cósmica* (1925) e *Indiología* (1926) de Vasconcelos. Fue incitador del muralismo mexicano y de festivales públicos multitudinarios. Ambos articularon una visión particular del mestizaje iberoamericano en las instituciones a través de las relaciones históricas contextuales mostrando los héroes amerindios del contexto de la conquista, en la órbita colonial de la “Madre Patria” de Hernán Cortés y Francisco Pizarro. El programa cultural nacional entre los años veinte y la década de los treinta desarrolló una cartografía artística transdisciplinaria para la

personificación de los héroes Cuauhtémoc (1496 – 1525) para México, o *Atahualpa* (1500 - 1533) para Ecuador. Vimos, en primer lugar, cómo las músicas nacionalistas tomaron los elementos de lo popular para establecer el paso a lo nacional incorporando ciertos elementos del mestizaje popular. Vimos, en un segundo momento, cómo se *performativizan* los espacios de la vida pública para poder narrativizar la identidad mestiza a través de una ciudad letrada moderna. Trataremos ahora de observar algunas resonancias musicales que se darán en las disciplinas visuales para definir cómo es posible la narratividad que defina la identidad mestiza como espacios de identificación culturales.

A Benjamín Carrión no sólo le interesó promocionar los valores artísticos de la sociedad equinoccial ecuatoriana, sino que aplicó una consecuente comparativa transandina nutrida de las más ricas tradiciones periféricas. La subida y bajada meridional del ancho territorio Iberoamericano darían ciertas variables expansivas para la construcción de la identidad mestiza al servicio a la producción cultural acogiendo las ideas creativas de los sectores más populares. Esta apertura se daría para, triplemente, orientar, estimular y difundir el desarrollo de la cultura nacional, el conocimiento y los valores de la cultura ecuatoriana en los años cuarenta. Actualmente, esta corriente institucional buscará integrar diversas iniciativas culturales con el fin de fortalecer una identidad nacional ecuatoriana. Carrión perseguirá fortalecer artes e investigación científica con el fin de dar muestras de diversidad y riqueza cultural. La autonomía institucional de la Casa de la Cultura garantizaría la conservación del patrimonio y valor la actividad cultural nacional y propondría integrar el valor espacial y territorial del Tahuantinsuyo y sus provincias.

El extenso imperio inca, el Tahuantinsuyo (las cuatro regiones de la tierra), estaba cruzado por 31.000 kilómetros de carreteras, por las que un sistema de mensajero (chaquis) mantenían perfectamente comunicación todos los extremos del imperio. (...) La tierra toda era propiedad del inca, pero la estructura social se organizaba en torno al ayllu, un territorio destinado a un número de familias con un antepasado común que debían obedecer a un curaca o cacique que era quien administraba la ley. De las cosechas, una parte estaba destinada al inca, el resto debía repartirse equitativamente entre los miembros de cada ayllu. (Choza y Ponce-Ortiz y Choza, 2010) ¹¹⁰

¹¹⁰ Choza y Ponce-Ortiz, Breve historia cultural de..., 89-90.

Como si de una raza *cósmica* se tratase, Atahualpa se presentaría como un habitante surgido de los trópicos de una tierra extensible. Los estados *cósmicos* se representarían en el guerrero por medio de materialidad, racionalidad y espiritualidad como unidad lingüística transdisciplinar. Los rostros del mestizaje dominarían el centro de la narrativa en una carrera por su representación transdisciplinar. Cada aporte disciplinar darían respuestas de la tendencia hacia la democratización de la cultura nacional. El Arte adquirirá un carácter público en el Ecuador, aunque relativo y limitado, dándose la divulgación en revistas políticas y culturales para dicha identificación nacional. Esta democratización permitiría repensar, primero en el arte público como un arte colectivo y comunitario, segundo en el objeto artístico como significación semántica que evita como lo simbólico o no simbólico las creación originales, singulares o únicas, y tercero en la recepción de lo artístico como encuentro de lo público apelando la cotidianidad de sus habitantes. Sería posible entender la identidad mestiza como el programa posible para la potencia cultural *cósmica* y la tropicalización democrática del mestizaje institucional promocionó salones de pintura, de escultura, de dibujo, de acuarela y de grabado, premios nacionales y sindicalizaciones de artistas y escritores.

El programa educativo artístico general para la identidad ilustra, en la década de los cuarenta, la experiencia del mestizaje transdisciplinar trazando de cada aportación artística disciplinar un hábito narrativo y un quehacer comunitario. La Casa de la Cultura Benjamín Carrión sigue siendo la principal institución cultural para promocionar las producciones culturales y proponer los espacios de mediación artística. La red institucional de la Casa está actualmente compuesta por una sede matriz nacional en la capital del país y 24 núcleos provinciales con múltiples extensiones cantonales en varias municipalidades. Benjamín Carrión propondría unas políticas culturales para la esfera pública. Estas políticas culturales encontraron su antagónico en las colecciones privadas que se dieron entre las familias aristocráticas para ser mostradas entre pequeños círculos elitistas. A día de hoy, existe una gran cantidad del patrimonio cultural nacional descatalogado en pequeñas colecciones privadas. Quito fue, para el coleccionista filántropo, una *ciudad museo sin museo* hasta que el programa educativo de la Casa de la Cultura de los años cuarenta propuso la mediación transcultural entre el objeto comunitario y la identidad mestiza.

Pero eso sólo fue para el programa educativo institucional para la década de los años cuarenta. Benjamín retomaría una segunda presidencia de la Casa de la Cultura

Ecuatoriana para imbricar con más fuerza la *performatividad* de los objetos comunitarios. Así se produjo una respuesta estudiantil proponiéndose una nueva protesta hacia un compromiso artístico instituyente. Estos estudiantes de la década de los años sesenta propusieron una práctica polémica y provocativa neovanguardia. Un grupo de estudiantes militantes de un agitado combate cultural condenarían la intelectualización de la vida nacional actualizando la reflexión social y el alcance político del arte con el fin de despertar una sociedad cerrada, conservadora y provinciana. Este grupo lo conformaron, principalmente: Marco Muñoz, Ulises Estrella, Leandro Katz, Alfonso Murriagui, Euler Granda, Jos Ron, Rafael Larrea, Raul Arias, Teodoro Murillo, Humberto Vinuesa, Simón Corral y Antonio Ordoñez. El movimiento “tzántzico” supuso una deriva para la reflexión del Happening inspirado en experiencias indígenas otras. Sirvió como medio de acción para el arte comprometido y militante de los sectores más populares que pronto dieron nacimiento a la crítica del sujeto moderno burgués para Latinoamérica. Trataron de buscar inspiración en la práctica guerrera de la cultura amazónica Shuar; esta cultura creía que los *tzantz* o cabezas reducidas de sus enemigos vencidos mantenían latente una ancestralidad mágica y religiosa de conocimiento además de mostrarse como trofeos de guerra. El grupo tzántzico revolucionó el mestizaje nacional poniendo en evidencia la protesta indígena más allá del sistema colonial dominante. Ecuador es un territorio plurinacional, multicultural y pluriétnico como veremos en los capítulos cinco y seis respectivamente. El tzantzismo cultural supo encontrar un espacio de denuncia en la estructura institucional de la Casa de la Cultura gracias a sus principios fundacionales integradores, pero resultó una auténtica lucha transformar el espacio para su desarrollo performático incluyendo otras etnias que resultaban menores. La propuesta era evidente: confrontar el orden del mestizaje preestablecido por las artes plásticas de Oswaldo Guayasamín (1919 – 1999). El grupo tzántzico propondría expandir la identidad mestiza hacia un reconocerse indígena y desarrollar una gestión cultural renovada de políticas culturales de décadas pasadas que no supieron concretizarlo como proyecto común real, quedando así el happening y la performance suspendida hasta décadas posteriores.

*

Estamos inmersos en una activación vigente resultante tras las celebraciones entre el quinto centenario del encuentro entre dos mundos (1492 - 1592) y de los bicentenarios conmemorativos de los primeros gritos de la independencia ya celebrados en Colombia y

en Chile (1810 - 2010), en Argentina (1816 - 2016), y, las aún por darse, cronológicamente, en México (1810/21 – 2010/21), Ecuador, Brasil (1822 - 2022) y Uruguay (1825 - 2025). Esto, cien años atrás, desató una narrativa múltiple para las vanguardias plurinacional centrados en el paradigma del mestizaje; hoy, se sigue dando. Pero ¿qué hace tan especial a la transdisciplinariedad contemporánea para el contexto sonoro? ¿En qué consiste la capacidad de transferir a otras disciplinas artísticas un valor simbólico y no simbólico o cómo habito social sin darse en o de ellas, sino para ellas? Ya intuíamos estas respuestas en el análisis anterior de los cantares de Waly Salomão y Violeta Parra. Pero: ¿en qué consiste trazar un programa para el mestizaje cultural contemporáneo hoy día y cuáles siguen produciendo contenidos transdisciplinares para la construcción de la identidad nacional?; ¿en qué consiste “mostrar” hoy rasgos sonoros de la identidad mestiza colonial desde la producción artística contemporánea? Sin tratar de dar una respuesta cerrada, pero si ofreceremos tres salidas a partir de tres dispositivos visuales se presentan hoy tras en la reapertura del Museo Nacional de las Artes en 2018 acogido en las instalaciones de la Casa de la Cultura Benjamín Carrión Sede Matriz de la ciudad de Quito. Propondremos, para cerrar este capítulo, un breve análisis de tres obras visuales transdisciplinares que definen hoy esta escucha de lo colonial, lo moderno, lo etnográfico y lo sonoro exhibidas hoy en el recién inaugurado Museo Nacional de las Artes en Ecuador desde Mayo de 2018.

#1 Pamela Cevallos

Bureau

198 dibujos, acuarela y collage, 2014

Colección Nacional, MCYP (Ecuador)

Esta obra documenta el trabajo de la artista en catalogar e inventariar los objetos donados o comprados por la institución gubernamental en la que trabaja. Esta obra deriva de otra en la que muestra conversaciones y sistemas de catalogación relacionadas a la fundación de la colección en los años cuarenta. En *Bureau* reinterpreta este trabajo previo para la actual exhibición de los objetos prehispánicos que se muestran en las mismas salas. Estas intervenciones en papel proponen dibujos de figuras antropomórficas, recorridos y ficcionalidades de un atesorar memoria e identidad. Sabemos hoy de la riqueza sonora gracias a estos objetos transnarrativos que serán dibujados, referenciados, catalogados y recontextualizados siendo mostrados para su imaginación.

#2

Fernando Falconí (Falco)

Nuestra Patrona de la Cantera

documentación, 2008

Colección Nacional, MCYP (Ecuador)

Este trabajo es presentado como documentación audiovisual del trabajo colectivo, participativo y coautoral con un grupo de trabajadoras sexuales en el contexto urbano de la ciudad de Quito. Participaron 120 mujeres prostitutas itinerantes del barrio de San Roque. El artista propuso un taller para crear la imagen de una virgen católica protectora. La escultura sigue hoy presidiendo la residencia de estas mujeres. Esta comunidad está autogestionada por ellas mismas y sienten del objeto la protección y seguridad que necesitan. El artista seguirá a día de hoy recopilando experiencias de estas mujeres y el objeto seguirá mostrando la carga semántica transnarrativa de esta pequeña sociedad periférica.

#3

Larissa Marangoni

Santa Catalina de Siena

técnica mixta, 1993

Colección Nacional, MCYP (Ecuador)

Este trabajo es parte de uno más extenso dedicado a la vida de algunas santas. Larissa querrá recrear historias personales de santas como santa Agatha, Juana de Arco, Narcisa de Jesús y Santa Catalina de Siena. En esta última se pretenden mostrar el episodio personal místico que sufrirá esta mujer para el imaginario y contextos institucionales de clausura femenina. En la instalación se muestran una serie de corazones y crucifijos que enumeran cada uno de los miembros de las que fue desmembrada esta santa. A la instalación le acompaña una reinterpretación escultórica que representa el lavatorio de pies que esta mujer realizaba a los leprosos y que luego bebería, combinando así diferentes narrativas para empatizar con el ideal social resonador.

Capítulo 5. Derivas musicales del territorio equinoccial.

La escucha figurada, 111; *Contexto sonoro expandido en el pensamiento equinoccial contemporáneo*, 117; Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos, “Sangre entre iguanas y palomas (tercer actor)”. En *álbum Suicidio en Guayas*, 130; Latitudes sonoras expandidas en la composición electroacústica contemporánea, 135.

*Tú no puedes comprar al viento / tú no puedes comprar al sol /
tu no puedes comprar la lluvia / tu no puedes comprar el calor /
tu no puedes comprar las nubes / tu no puedes comprar los colores /
tú no puedes comprar mi alegría / tú no puedes comprar mis dolores*

“Latinoamérica”, *Entren los que quieran* (2010), Calle 13

[I]

La escucha figurada

A comienzos de la posmodernidad, es decir, a partir de la década de los sesenta, la música sufrirá una evolución hacia lo múltiple. La composición electroacústica en el siglo XXI encontrará numerosos enfoques de lo sonoro. La institucionalidad musical y el quehacer de la composición de finales de los sesenta restablecerán una vanguardia en tres frentes de la contemporaneidad. El sistema de la escucha de la composición musical contemporánea propondrán: primero, repensar la consonancia misma del sonido lingüístico de la atonalidad, el dodecafonismo o la música serial y la electroacústica; segundo, reconocer la deriva de la corriente estética minimalista y neoconsonancia al instrumentalizar el lenguaje de la composición hacia una negociación del efecto de vanguardia contemporánea; tercero, incorporar un programa académico entre tradición y vanguardia contemporáneas para la figuración narrativa sonora multirrelacional y multicontextual. Trataremos de definir una base histórica sólida para la composición de la música contemporánea tras la parametrización establecida en la multiforme posmodernidad del ensayista y compositor musical español Tomás Marco (1942) que

planteará para las postrimerías musicales del siglo XX. El contexto actual musical para la composición planteará un reordenamiento de pasado histórico más reciente con el fin de enfrentar el contexto de crisis global que devine tras el triunfo de la modernidad. En la posmodernidad desconfiamos de las instituciones y de la capacidad política de transformar los sistemas tradicionales. El mayo del 68 francés diversificó los lenguajes transdisciplinarios hacia la multiplicación de la espiritualidad, el hedonismo y los valores tradicionales. Los medios de comunicación e información proponían irrumpir fuertemente la mentalidad neoliberal y el social “estado del bienestar”. La composición actual contará con incorporar al intérprete como cocreador de su repertorio debido a su disposición múltiple, como ya vimos con John Cage entre otros. El registro sonoro y los canales o medios de comunicación (re)evolucionarán una escucha figurada derivada hacia la mitomanía y la melomanía; pensaremos en los fenómenos Elvis Aaron Presley (1935 – 1977) o The Beatles (1960 – 1970). ¿Cuáles son las circunstancias para que se de un desarrollo en las prácticas de composición musicales para multiplicar las concepciones derivadas del lenguaje musical? ¿Cómo pensar lo sonoro desde las músicas popular social y las músicas populares cultural para la creación musical contemporánea? ¿podríamos trazar una política del lenguaje musical múltiple para la disolución de una sensibilidad indirecta o imposible de sustantivación? La multiforme postmodernidad permitirá expandir el campo de la experimentación artística contemporánea hacia una sensibilidad figurada.

La etapa de la modernidad científica que pretendía avanzar continuamente y sin barreras. El concepto de vanguardia no sólo era un hecho sino que se constituía en una especie de dogma incommovible. La postmodernidad ha diversificado las tendencias, ha propiciado vueltas atrás y, sobre todo, una recuperación de elementos de lenguaje que pongan el acento sobre el placer auditivo, incluso viejos nacionalismos, y no con el sentido progresista de los de primeros de siglo, y, de una manera que no es tan contradictoria. Los intentos interculturales, de fusión de músicas alejadas y de experiencias intertextuales en un momento en el que la globalización económica hace que todo eso no sea tan incoherente. Los puntos de fuga son tan variados que no

se ha dejado de sentir la necesidad de una síntesis, e incluso se ha intentado, que vaya más allá del propio eclecticismo (Marco, 2003).¹¹¹

La primera corriente múltiple para la creación musical y el lenguaje disciplinar contemporánea será la derivada de la edificada y rigurosa estructura de la serie tonal. Esta derivación tonal se presentará, triplemente, a la deriva de la atonalidad como lo necesario, del serialismo integral como lo contingente y de la electroacústica como lo posible. La música atonal, hoy, se nos presenta como un proceso histórico que fue revisado profundamente en la escuela de Darmstadt hasta finales de los años cincuenta. La revolución serial tonal de la dodecafonía y el estudio de la estructura musical de la composición dinámica formarán parte como una “vieja” y maestra vanguardia clásica de lo moderno. Esta experimentación clásica derivará en dos las corrientes posteriores que buscan la naturaleza causal, eventual e incidental de la escritura indeterminada. La composición musical derivará la comunicación artística hacia la escritura musical o hacia la tecnología sonora; pensemos en los músicos académicos Pierre Boulez (1925 - 2016), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Luigi Nono (1924 – 1990), Iannis Xenakis (1922 – 2001), György Ligeti (1923 – 2006) y Luciano Berio (1925 – 2003) entre otros. La segunda corriente múltiple que se dará hoy en el escepticismo de lo subjetivo incidiendo en la amplitud espectro o en el concepto o en la “neomodalidad” o en la plasticidad tímbrica, cuya fila vanguardista contemporánea estaría conformada, entre otros, por: Manuel Hidalgo (1956), Francisco Guerrero (1951 – 1997), José García Román (1945), Emanuel Nunes (1941), Gérard Grisey (1946 – 1998) y José Manuel López (1956) como ejemplo de músicos espectrales; La Monte Young (1935), Steve Reich (1939), Philip Glass (1937), John Adams (1947), Philip Corner (1933), Ton Johnson (1939), Meredith Monk (1942), Michael Nyman (1944), Carles Santos (1940), Llorenç Barber (1948) y Constanza Capdeville (1937 – 1992) para los diversos “minimalismos” conceptuales; Krzysztof Penderecki (1933) y Arvo Pärt (1935) como ejemplos de neomisticismo; John Corigliano (1938), Cornelius Cardew (1936 – 1981) y Jesús Villa Rojo (1940). La tercera corriente para lo múltiple se dará como tradición y la vanguardia que ponga en crisis la técnica, lo tecnológico y lo “natural” musical. Proponemos dar la salida al problema entre lo mestizo y lo indígena para el ámbito privado de la composición contemporánea

¹¹¹ Marco, *Historia de la música...*, 213

destacando, entre otros, a los ecuatorianos Mesías Maiguashca (1938), Milton Estévez (1947), Arturo Rodas (1954), Diego Luzuriaga (1955) y Eduardo Flores (1960).

Pero ¿cómo diferenciar las composiciones de estos compositores que trabajan lo multiplicado y figurado?; ¿cómo la escucha figurada nos permite ordenar un campo multidisciplinar que sea afín a lo tecnológico, lo artesano y lo científico?; ¿podemos proponer un proceso que de cuenta de una vanguardia disruptiva contemporánea? Para ello, debemos pensar en los procesos experimentales y procesuales de creación contemporáneas que incluyen la tradición, la artesanía, la vanguardia, la poética y la fusión y síntesis sonora. ¿Es imposible salir de una figuración tecnológica, pragmática y científica? Pensaríamos que no; pues debida la composición musical a esa imposibilidad repensaríamos la figuración musical de los contextos y la relación música y ciencia entre los repertorios y disposiciones, entre el paisaje y el objeto, entre el compositor y el interprete, entre la comunidad y lo privado, entre lo posible y lo sensible, entre lo poético y la política.

Es cierto que la marcha del mundo parece dejar claro que los esfuerzos interculturales y los elementos de fusión van a ir teniendo cada vez más importancia, así como un repertorio musical tan historicista la relaciones con la música del pasado van a estar cada vez más presente. Todo ello está abandonado por la variedad y el eclecticismo que son signos de la posmodernidad. No hace demasiado que la palabra eclecticismo poseía un matiz peyorativo. Quizás ya lo ha perdido, y esto es justo, pero quizá también se trate de un estadio que no es totalmente satisfactorio. Más allá del eclecticismo o la fusión, la interculturalidad o la intertextualidad lo que se está haciendo notar es el deseo de una síntesis. Sin duda hay ya autores trabajando en ello y probablemente se vaya logrando cada vez más hasta que se consiga y entonces los tiempos exijan un nuevo giro. Pero hasta aquí es hasta donde ha llegado el siglo XX. Ahora ya es el turno del siglo XXI que durante mucho tiempo estará condicionado por las consecuencias de aquel (Marco, 2003).¹¹²

¹¹² Marco, *Historia de la música...*, 284.

La multidisciplinariedad de lo sonoro será la herramienta semántica contextual y relacional de lo figurado. La tecnología, ahora en su formato digital, ha *de*potenciado en el ámbito privado una sensibilidad auditiva múltiple pero disuelta. La composición musical tratará de obedecer múltiplemente a distintos comportamientos creativos, así como las Artes permitiría desarrollar una escucha figuradamente privada. La composición sonora contemporánea poseerá una estética figurada para el punto de vista de alguien y generaría un interés de escucha en la acción de la implicación afectiva. La composición musical contemporánea marcará unos objetivos similares para su producción acústica; poseer tecnología se hace algo básico. Cada programa de composición digital sonora planteará objetivos similares, pero interfaces diferentes para la fabricación tímbrica propia.

Pensaremos un momento en lo que denominamos nueva modernidad contemporánea y repensar la música hoy a partir Pierre Boulez, fundador del IRCAM (Instituto de Investigación y Coordinación Acústica Musical) en París:

Para que un objeto musical sea aceptable en una dialéctica musical es necesario que este objeto sea suficientemente neutro y por tanto que pertenezca a un sistema determinado, no importa de qué sistema se trate, a un sistema provisional, a un sistema temporal incluso, pero tiene que ser suficientemente neutro para adaptarse a diferentes situaciones. Un objeto musical sólo es interesante en la medida en que puede participar, puede integrarse en un contexto. Si este objeto musical es demasiado individual, demasiado rico o demasiado impactante desde un cierto punto de vista, se aleja absolutamente del contexto (Boulez [1996], 2009).¹¹³

Obviamente, la multiplicidad musical contemporánea para el programa político y artístico de lo moderno a partir de los sesenta se daría al objetualizar las leyes variables y eclécticas para lo sonoro. La educación musical contemporánea atesoraría una política institucional moderna para la investigación poética de lo sonoro y lo acústico. La propuesta de la nueva modernidad contemporánea figuraría como un programa artesano de lo sonoro retomando el proyecto global ya iniciado por Pierre Schaeffer (1910 – 1995) y Pierre Henry (1927 – 2017). Hoy, en 2018, se cumplen setenta años desde que se exhibieron públicamente las

¹¹³ Pierre Boulez, *Pensar la música hoy* (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos, 2009), 215.

emblemáticas composiciones concretas *Étude aux chemins de fer* y *Étude pathétique* de Schaeffer. La música electroacústica tratará de reconstruir una identidad radicalmente política hacia lo implacable de la indeterminación sonora. El lenguaje canonizado por las vanguardias académicas que se dieron en los centros institucionales especializados de formación y exhibición creativa dejaban de lado una comprensión asociada al hábito de la escucha dodecafónica y/o seriales. La música concreta se dio inicialmente con el apoyo de la radiodifusión francesa a través de la reproducción de experiencias previas manipuladas con *sentido dogmático de seguir fiel a los sonidos concretos de un mundo exterior, sean de sonido natural, mecánico o sonido instrumental desnaturalizado* ¹¹⁴. Schaeffer propuso en el *Tratado de los objetos musicales* un triple sistema de escucha capaz de reconocer las capacidades creativas que la composición musical aportará al mediatizar el objeto sonoro entre el compositor y su receptor: la escucha causal, la escucha semántica y la escucha reducida.

Si nos privan de la visión del instrumento o del operador, si no recibimos ninguna explicación exterior y nos separan del contexto, tendremos más curiosidad por saber quién toca, de dónde proviene ese extraño ruido, qué lo origina y qué significa. (Schaeffer, 1988) ¹¹⁵

La morfología y tipología acústica tomarán como fuente la música incidental y los repertorios dominados por la *acusmática* o capacidad de ser escuchada a través de altavoces. El ejercicio semiótico de decodificar el mensaje lingüístico permitirá analizar la mente de un interprete propositos dirigiendo la escucha del sonido por sí misma. Los rasgos materiales que lo caracterizan se asocian rápidamente a las posibilidades de la reproducción fragmentada dotando a la experimentación autorrefencial un significado emocional y dramático autónomo. Entre nueva modernidad contemporánea y nueva vanguardia contemporánea se dará una nueva expresividad al eclecticismo estético de lo sonoro. La nueva vanguardia contemporánea asumirá de esta nueva modernidad la nueva expresividad procesual, pero, sin embargo, profundizará más en el campo disruptivo de lo científico las poéticas de lo artesano y lo tecnológico. Las vanguardias disruptivas contemporáneas, en consecuencia, asumirán de ambas contemporaneidades un quehacer comunicativo en la fusión y la síntesis como proyecto programático tecnológico. Las

¹¹⁴ Marco, *Historia de la música...*, 141.

¹¹⁵ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial: Madrid, 1988, 87.

artesanías modernas se darán en el espacio para la investigación poética y científica. Las vanguardias disruptivas contemporáneas cerrarán el espacio de la composición actual como un procedimiento estético innovador capaz de investigar la sensibilidad de la nueva expresividad como un proceso para el desarrollo artístico multidisciplinar.

TABLA N° 5

Cuarta declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Multi</i> <i>[anti(auto)]</i>	Tecnología	Artesanía sonora	Poética musical	Ciencia
	Composición musical	Fusión sonora y síntesis musical	Comunicación	Investigación
	Estética	Eclecticismo	Nueva expresividad	Innovación y desarrollo

Nuestro campo semántico propuesto para la escucha figurada tratará de mostrar ciertas diferencias entre la música electroacústica y música acusmática. La música de vanguardia contemporánea quedará sujeta a una producción estética de una pequeña comunidad contemporánea dirigida a la comunicar una nueva expresividad entre Ciencias, Artes y Tecnologías. La estética musical tratará sobre las composiciones entre experiencia innovadora para el desarrollo de lo cultural.

[II]

*Contexto sonoro expandido en el pensamiento equinoccial contemporáneo*¹¹⁶

¹¹⁶ Artículo publicado en la edición especial sobre *Estudios Sonoros* de la revista académica *Escena. Revista de las artes del Instituto de Investigaciones en Artes* de la Universidad de Costa Rica (Volumen 78, Número 1 (julio – diciembre 2018), 83-97).

Son múltiples las propuestas creativas a favor de una hibridación parametral del sonido y sus múltiples relaciones con el lenguaje, como respuesta a la jugosa pregunta de cómo escuchamos, y a la famosa disputa cuánto de Arte lleva consigo Ciencia y viceversa. El ejercicio de lo sonoro debería suceder en un espacio de reconciliación semiótica entre escritura, memoria y escucha. Enrique Males (Ibarra, Ecuador, 1942) y Mesías Manguashca (Quito, Ecuador, 1938) toman muestras, colores y recursos de los territorios andinos para brindarnos un duelo que, a caballo entre la abstracción y la figuración sonora, pretenden vehicular suficientes estímulos retóricos conscientes en el fenómeno acústico expandido. La experiencia de la composición contemporánea y del ejercicio de la interpretación sonológica apelan a un poso emocional común del que se desprenden y modifican las posibilidades de nuestra ingenuidad. Defenderemos una escucha asociada al encuentro de los discursos de lo andino y lo colonial. La obra de estos artistas manifiesta que es posible construir memoria y reivindicar contextos compartidos. En nuestra actualidad, los espacios de creación compartidos encuentran en las prácticas artísticas una experiencia de actualización permanente de los procesos de identidad asociados a un contexto discursivamente en construcción. En este territorio equinoccial confluyen el paisaje andino y el pasado colonial y la hibridación dependerá del tipo de literalidad que incorpore en su proyecto creativo. El espectador será agente social en permanente formación. John Dewey (1859-1952), filósofo y pedagogo estadounidense ayudó a repensar hace más de una centuria el tipo de compromiso simbólico en clave intercultural:

Si la educación es vida, toda vida tiene, vista desde fuera, un aspecto científico, un aspecto de arte y cultura y un aspecto de comunicación. (...) El progreso no está en la sucesión de estudios, sino en el desarrollo de nuevas actitudes y nuevos intereses respecto a la experiencia (Dewey [1987], 1997).

117

John Dewey propone la búsqueda de un descubridor que *transforma*¹¹⁸. Pensar en los muros de nuestra defensa particular, en base a unas condiciones orgánicas, permite

¹¹⁷ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 47.

¹¹⁸ La propuesta metodológica que Dewey desarrolla se divide en cinco fases: Sugerir; Desarrollar; Observar; Reelaborar; Verificar. La propuesta de llegada que Dewey propone debemos entenderla como un lugar mental donde desplegar el planteamiento transformador. El elemento transversal vendrá

garantizar el sentido de conservación del que parte cualquier civilización. Ser individuo implica poder imaginar un mundo en su posibilidad efectiva. Es nuestro cuerpo racional el que permite transportar las actitudes empiristas que queremos planificar hacia el plano de la imaginación. Deberíamos, músicos y musicólogos, garantizar una escucha responsable del fenómeno andino como primera propuesta de paisaje en las instituciones culturales para favorecer la verdadera mediación con el espectador. Ciento veinte años resonando que la experiencia *progres*a en forma de cultura, de política y de praxis educativa. Esta tríada fundamental afecta al comportamiento en un mundo civilizado y parece dedicar poco recorrido *mental* a la dicha experiencia de delimitar el espacio del planteamiento de lo vivido, al menos en su apariencia más inmediata. Lo que aquí anunciamos es un sinfín de posibilidades creativas al relacionarnos con el medio musical, sea este contenido, estructura, apariencia o narración. Deberíamos responsabilizarnos de los procesos que somos capaces de imaginar y de los canales de los que la propia imaginación se ha servido para tal efecto.

John Dewey afirmará que *las emociones son el reflejo de las acciones* ¹¹⁹. En su interés por renovar una hipótesis original, localiza el espacio común en la capacidad de imaginar. Así, puede llevar a cabo la sintonía entre el espíritu de grupo y el tiempo para la ejecución de las *soluciones originales*. El *círculo histórico* andino nos permite descubrirnos en una relación virtual que es capaz de pensarse a sí misma como una latitud y que implica una nueva concepción de lo sonoro en su vínculo con el imaginario común en el *progreso social*. Si la *educación es un proceso de vida*, ésta debería responder a una transacción de todo lo que el sujeto conoce. Aquellos que nos dedicamos a la enseñanza del fenómeno de la escucha no sólo transmitimos expectativas, hábitos, esperanzas o temores. A estos resultados debemos añadir su foco de origen o perturbación de los estímulos sensibles en nuestro siglo XXI: la llamada del ruido y su asunción en el silencio. ¿En qué actividades apoyarnos para que garanticen un proceso para la formación de oyentes en este presente? ¿Cuáles son los repertorios que ayudan a pensar los límites de la cultura como un medio donde reconocer las experiencias artísticas? ¿Qué disposiciones son las puestas en escena para favorecer un diálogo de las prácticas sonoras en el pensamiento equinoccial en nuestra sociedad del siglo XXI? Si la escuela es *institución social* como afirma Dewey, ésta nos permitirá dar efectividad a los medios existentes que rondan por lo ya vivido.

desmarcado por su "otra" naturaleza, orgánica, cuyo mensaje radica en los actos performativos entre organismo y ambiente en el tránsito del desequilibrio y equilibrio. (Abagnanana y Visalberghi, 2012)

¹¹⁹ Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 53.

¿Qué producimos? ¿De qué manera podemos favorecer a la personalidad individual creativa? ¿Cuál es la mejor forma de proyectarnos en el paisaje? Acerca del contexto sonoro expandido destacaremos el tipo de respuestas que dialoguen con un tipo de reconocimiento que el propio contexto es capaz de generar.

La transculturalidad como actitud mental

Límite y Territorio

El espacio de lo sonoro en América Latina permite compartir un espacio virtual topográfico en su afán por construir los escenarios posibles. La memoria del sujeto andino permite recordar estos territorios desde la lógica de la imaginación, saturación y desbordamiento. La memoria y el espacio aparecen constantemente en teorías sobre la identidad, la nación y la ciudadanía en América Latina. De manera particular, para la región andina se emplea la huella de lo mestizo cuyo límite y diferencia se asume colectivamente en aras de la pluralidad indigenista. En *Buscando al Inca desde los nuevos debates* y *La ideología de la transculturación*, Mabel Moraña, académica y ensayista uruguaya, pone de manifiesto el trasfondo *heterogéneo* y transnacionalizador del territorio andino ¹²⁰.

Por un lado, encontramos la necesidad de repensar los modelos de distribución literarios y artísticos de los últimos 700 años a favor de una ciudad *letrada* de cierto aire utópico. El aspecto social será el vehículo de una estructura económica ya establecida y el pretexto de lo *mestizo* un modelo propio de la región. Lo colonial informa sobre la especificidad sociocultural de ese contenido en forma de experiencia. El territorio virtual necesario para ello partirá de las subjetividades de una narrativa *neorregionalista* procomún hacia el régimen de la dominación. Ángel Rama detecta en el testimonio de la dialéctica entre amo y servidor un pluralismo del límite de la idea del futuro burgués hispanoamericano: *La República heredó la situación establecida por la colonia y la perfeccionó, situándolo en un marco clasista* ¹²¹. Por el otro, debemos relacionarlos con el contenido ficcional integrador de los principios de la idea del mestizaje. La condición de lo mestizo junto con la actitud del migrante ficcionalizará lo *incaico* como un espacio epocal contracultural. La *otredad* del individuo colonial deviene como organización social y

¹²⁰ Mabel Moraña, “Buscando al inca desde nuevos debates”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, n° 70 (2009): 27-38.

¹²¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: El andariego, 2008), 146.

control político. La colonialidad en la modernidad provoca de manera incidental una respuesta hacia la ideología del proceso en el relato de lo mestizo, de lo multidisciplinario. La memoria del *Inca* permanece hoy como un *sujeto migrante* de una diáspora que se planifica a partir de la integración de los imaginarios, de los modelos y de las costumbres. Repensaremos la interculturalidad desde lo equinoccial y permitirá trazar una ruta para la práctica identitaria de escucha. Un análisis profundo sobre las relaciones interculturales en la práctica andina permitirá difuminar las mutables fronteras del Ecuador.

Enrique Males (Ibarra, 1942) es un músico autodidacta de la región andina de Ecuador. Lleva más de cuarenta años de actividad cultural nacional e internacionalmente. Su trayectoria musical se ha venido desarrollando paralelamente a la de construir un sujeto comprometido con la vida social y política que huye de la identidad desmarcada del mestizaje. El asesinato del expresidente de Chile Salvador Allende (11 de septiembre de 1973) supuso un punto de inflexión para el futuro de su carrera musical. Ese inconformismo, rabia e impotencia llegaría a transformarse en un canto sujeto a la lucha y a la unión, a la protesta. La nueva estética de la canción de autor, así como su voz y puesta en escena, ayudan a dar a conocer nuevas formas en la percepción de lo sonoro. El propio Males narra en el documental dirigido por el director Carlos Naranjo *Enrique Males, los esencial* su relación con lo cotidiano:

Me desarrollé a mi manera. Me forjé a mi manera. Me eduqué a mi manera (...) Soy un autodidacta de la música y de la vida; no tengo estudios académicos de ninguna clase, pero mi mejor aprendizaje lo conseguí en el transcurso de la vida, en los caminos que recorrí. (...) La identidad están en el espíritu, en la mente, en las acciones. Hay indígenas con mente y actitud de blanco; hay mestizos con espíritu, convicción y lucha indígena (Males citado en Naranjo, 2009).¹²²

Los procesos de aculturación que Males sufrió en su etapa escolar primaria determinarían su obsesión por vincular el origen de la creación a un orden de contenido social. Lo cotidiano aquí se debemos relacionarlo a las estrategias que la música se hace al compartir las fronteras mentales y entender ciertas lógicas precolombinas en los mismos yacimientos o en las comunidades custodias de culturas ancestrales. El valor de la cultura

¹²² Carlos Naranjo (director), *Enrique Males, lo esencial* [DVD] (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009), minuto 18-23.

popular se traduce aquí a un sinnúmero de experiencias estéticas sonoras y de las imágenes mentales que somos capaces de recrear. El ejercicio de la comunidad, la vinculación del objeto sonoro en el carácter dinamizador de conocimiento de experiencias desde un empirismo posible en el aprendizaje de las formas y mensajes ancestrales. Este ejercicio permite remontarse a un tipo de configuración mental ad hoc de una sustantivación sonora a partir de los pingullos, rondadores, silbatos, sonajas de caña, barro, calabaza, mate entre otros. Las sucesiones de gacetillas de prensa a lo largo de cuarenta años ilustran un Enrique Males versátil y propositor de significantes posibles de un imaginario en construcción permanente hacia un ser transcultural. Cada disco puede responder a un enigma casuístico fenomenológico de relaciones interculturales. El sujeto que propone Males decide permanecer en el grado cero mental y pone frente a él las múltiples perspectivas de los lugares de enunciación. Los sonidos que aquí discriminamos no pretenden describir ninguna catedral sumergida ni descubrir un espacio constelar, sino más bien poner de manifiesto que investigar en y para las artes implica un compromiso con lo social y lo político, un conocer entre las tradiciones y las experiencias plurales de eje contextual. Como espectadores tenemos el reconocimiento del otro para validar que los procesos transculturales pueden alcanzar un grado de autonomía capaz de vehicular la experiencia a partir de la práctica discursiva. Los mecanismos de los que la institución se sirve para reorganizar los modos de planteamiento disciplinares, al menos en Artes, se alejan de la práctica empírica como si de ésta no se pudieran aprehender patrones sociales y culturales que conviven ya con nosotros unos cientos de años por esta región andina. La obra de Enrique Males abrirá el diálogo para repensar un lugar posible de enunciación de carácter transversalizador, un sujeto que se debate entre lo indígena y lo mestizo, lo criollo y lo moderno, lo colonial y lo nacional.

Ahora, la relación con lo colonial habla de un viaje mental que tiene como punto de llegada el ritual: cierta dominación en las estructuras melódicas más claras, repeticiones de patrones, variaciones, y la misma recurrencia a lo ceremonial, sea este de carácter festivo, solemne o dramático. Toda una tecnología expandida que el barro, la calabaza y el bambú transfieren a la necesidad de dominio de lo sonoro. El sujeto está presente en la lógica del mensaje dirigido, transitivo, recurrente a la idea del rapsoda. La topografía es más evidente aquí, porque el estar presente en ese hecho nos hace participar del sentimiento que expresa el otro particular, una especie de medio trasmisor de un repertorio oral que se resiste a ser compartido hasta en el espacio de lo privado. Los efectos sonoros concretos de los que se apoya en esta segunda parte denotan más que

connotan, hablan del contexto más que de una actitud compartida. Y mucho más separado el indígena del mestizo, por supuesto. Por un lado, obras como el trabajo discográfico *Naupamanta Kaynamanta Kunankaman*, nos pueden ayudar a pensar una cierta narración de la memoria con la materialidad de los instrumentos y su relación con las técnicas de interpretación. La presencia del aire y el agua en los instrumentos seleccionados sustituyen cierta naturaleza con alma ancestral. Palos de agua, tubos, vasijas y pieles tensadas ayudan a sentir toda la energía que condensó un espacio abierto al universo de lo sonoro. En una primera parte, raíces y vivencia cotidiana se esbozan como lenguaje del trabajador. La relación física requerida alcanza los efectos del paisaje material de las lógicas precolombinas. Ser comunidad implica compartir una experiencia afín a un sentimiento de acogida, sea empatía (por su carácter positivo), sea un conocimiento que apele a algo nuevo. *Chaquiñan* (camino de pie), *Cayachina* (Llamadas), *Naten* (Zumo de Tabaco) son los primeros temas que van construyendo una legitimidad tímbrica y percusiva al paisaje equinoccial. Quienes nos esperan al final del camino son caminantes que retoman su camino hacia el origen. Ese punto de encuentro entre costa y Amazonía ¹²³. Por otro lado, en *Semillas de Identidad*, que responde al encuentro con el poeta Jaime E. López Cobo, se nos presenta como un espacio para la experimentación de un latir andino. Enrique Males propone la rapsodia por la rapsodia y la belleza por la cultura a través de poesías, canciones y pasillos que transforman el contraste étnico, social y generacional. Nos permite incidir sobre la actitud creativa de esa experiencia concebida. Nostalgia, inmediatez, inevitabilidad son las constantes para la distribución de lo nacional. La tecnología de este viaje queda emplazada en el fenómeno de la comunicación retórica, que observamos, por ejemplo, en el guiño al *avillancicado* sanjuanito contemporáneo que permite recordar aquella transformación que sufrió la idea del discurso reordenado ¹²⁴.

Las formas culturales que aquí asoman acercan un espacio bisagra entre la Gran Colombia territorial y la angustia del conflicto del Virreinato del Perú. Ecuador, debido a su latitud grado cero, transita los grados uno, positivo y negativo, en un conflicto territorial desde la época colonial hasta hoy día. No sólo debemos destacar la valiosísima obra de Enrique Males como cantautor y exponente de la canción protesta, sino que debemos prestar quizás mayor atención a su repertorio más conocido como música ceremonial. En *Amauta del Canto y la Armonía*, por ejemplo, Males (2007) invoca al pasado y a las culturas a

¹²³ Enrique Males, *Naupamanta Kaynamanta KunanKaman* [CD] (Quito: Enrique Males, 1997).

¹²⁴ Enrique Males, *Semillas de identidad* [CD] (Quito: Enrique Males, 2007).

través de lo ancestral. Hay un pequeño matiz de diferencia entre el pasado cultural andino como lugar de denuncia y la temporalidad aquí ahora presente, y el pasado precolombino que provoca la espacialidad de un paisaje que está por interpretar. Aquí no es necesario hablar de ironía; ¿es un territorio confiable en la proyección de lo tradicional como un lugar de enunciación? Debemos observar como los procesos de descolonización y reidentificación en los territorios expandidos posibilitan consensos entorno al compromiso con la comunidad ¹²⁵.

La equinoccialidad como actitud de encuentro

Tiempo y Territorio

Esteban Ponce Ortiz, ensayista y literato ecuatoriano, acaba de editar para la Universidad de las Artes de Guayaquil (Ecuador) el volumen *Grado Cero: La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*, reuniendo a un grupo internacional de intelectuales para reflexionar la condición de mapa como lugar de encuentro. En su artículo introductorio *La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra*, nos propone tímidamente el *deseo de ser* que se desprende de una línea plural intercomunicada con carácter transferencial.

El espacio meridional y equinoccial se convierte en un territorio de contacto no únicamente entre los hemisferios, sino el umbral en el que las tensiones del lenguaje, del pensamiento y del quehacer histórico alcanzan sus niveles límite, y es la mirada del observador, o del lector o del analista, la que inclina la tensión hacia un lado u otro de los hemisferios, y no necesariamente es el poema, la pieza de cerámica o al cuadro el que se esté ubicando en uno u otro lado de esas tensiones, sino que es la mirada de observador la que lo inclina hacia uno u otro hemisferio (Ponce-Ortiz, 2017). ¹²⁶

Aquí notamos la diferencia que debemos tener presente a la hora de describir el paisaje como actitud y mapeo del encuentro intercultural y pluriétnico. Sin querer realizar un

¹²⁵ Enrique Males, *Amauta del Canto y la Armonía* [CD] (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009).

¹²⁶ Esteban Ponce-Ortiz, “La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra” en *Grado Cero: la condición equinoccial y la producción de la cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*, ed. Esteban Ponte-Ortiz (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017), 36.

estudio antropológico sobre los escenarios posibles para plantear las estructuras sonoras afines a una responsabilidad social y política con una región rica y pluridiversa, si planteamos la idea de un mapa comunitario que se ha venido desarrollando en los estudios interculturales para el pensamiento decolonial bajo la figura de Abya –Yala ¹²⁷. Ponce parece preguntarse acerca de las razones que dieron lugar a patrimonializar los paisajes culturales transversalizadores a partir de la experiencia de la escucha. El *paisaje cultural en construcción* que se nos propone parte de dos momentos de reflexión inter/multi: un primero que apela a la mitad del mundo y otro que ocupa la línea del pensamiento transversalizador orbitante ¹²⁸. Lo que aquí ponemos en evidencia es la idea de un sujeto creador que propone un espacio potencial creativo que se debate entre lo abstracto y lo *ancestralista geométrico*. La forma creativa que muestra la imaginación se suma a la resistencia contra la hegemonía de la propia forma creativa: actitud y necesidad del contenido creador transferidas como memoria de la materialidad y de los avances tecnológicos y los mecanismos de distribución culturales contemporáneos ¹²⁹.

Mesías Maiguascha (Quito, 1938) comparte públicamente sus estudios, trabajos, escritos en su web de artista ¹³⁰. Aunque actualmente reside en Alemania, su influencia en Ecuador se manifiesta tanto en las instituciones como en colectivos independientes que gestionan conciertos, exposiciones y encuentros. Es considerado como el primer *ruidista* de la región andina ¹³¹. También tuvo una infancia llena de tensiones y hostilidades, pero encontró en la música un lugar para su desarrollo integral hasta día de hoy. Su formación inicial en el Conservatorio Nacional de Quito y la educación "clásica" como pianista es bien contrastante con su experiencia norte/sur en plenos sesentas, cuando conoció a Henry Cowell (1897-1965) en Nueva York, por un lado, y a Alberto Ginastera (1916-1983) del Instituto DiTella en Buenos Aires. Su experiencia transatlántica se consolida cuando pasa a formar parte del estudio WDR, en Colonia, como técnico asistente de Karlheinz

¹²⁷ La perspectiva crítica que la autora y editora Catherine Walsh propone como lugar de origen para la enunciación de las transferencias culturales en la región andina que mantienen aún custodiados las experiencias colectivas que ayudan a transformar lo equinoccial previo al contacto colombino (Walsh, 2012).

¹²⁸ Esteban Ponce propone como línea de investigación la "Equinoccialidad y Cultura" en la azarografía equinoccial de un paisaje cultural distópico como potencialidad simbólica unificadora de lo "diverso" a partir de nuestra mirada (Ponce-Ortiz, 2017).

¹²⁹ Esta perspectiva crítica permitirá trazar los retos de los estudios culturales latinoamericanos desde y sobre la región andina (Walsh, 2003).

¹³⁰ <http://www.maiguashca.de>

¹³¹ Cuenta con una red de trabajo sobre Objetos Sonoros en Quito muy significativa, de los que destacar: *RedCe* (Red de Compositores Ecuatorianos), *Centro Experimental Oído Salvaje*, *Colectivo Central Dogma* y *Red Ruidistas*.

Stockhausen (1928-2007). En sus múltiples ocasiones de revisar lo dicho, Maiguashca partía tempranamente de un espíritu transcultural conciliador:

Cito: "El recuerdo más antiguo que tengo de mi infancia es salir de mi país y no regresar, he tenido éxito; 40 años después veo una realidad que llamé la mía por 20 años como a través de un vidrio, desde una realidad que tampoco es mía, percibo otra a la cual ya no tengo acceso". Eso escribí en 1982, pero continúa siendo la descripción más precisa de mi destino humano y artístico, para expresarlo de otra manera, este ha sido el salir de una cultura, el de peregrinar por otras, el de asentarme en una tercera, sin poder efectivamente incorporarme y de no poder volver a la primera, en alemán se dice, estar sentado entre dos sillas (Maiguashca, 1989).¹³²

Por muchas razones que no podemos abarcar en este ensayo, *Ayayayayay* (1971), es una de las obras, por no decir la que más, emblemáticas de Maiguashca. Principalmente por su vinculación con un sistema de escucha triplemente contextual. Primero, porque el proyecto narrativo sobre el que se apoya el registro/muestreo del material sonoro usa la naturaleza y costumbres andinas que comparten tiempo y espacio en el presente, resumida en forma de experiencia "existencial". Segundo, porque la escucha que propone Maiguashca está llena de metáforas reconocibles con una fuerte carga de responsabilidad y denuncia social y política. Tercero, porque el vínculo entre el compositor - intérprete y el oyente con estos nuevos modos de estar con el material sonoro (los modos de conocer y de nombrar nuevas condiciones en el sistema de la escucha) está mucho más abierto y menos dirigido al entendimiento de un nuevo tipo de estructura musical sobre la concepción de paisaje ^{que} sus antecedentes electroacústicos occidentales. La cinta electrónica desata su propia dimensionalidad en el acto de ser escuchada. La experiencia de expandir el espacio y tiempo de lo sonoro a partir de mecanismos electrónicos y magnéticos ayuda a pensar en un terreno fértil posible. La cinta magnética es unidad contrastante en ese juego sin fin de manipulación de los elementos, dando su lugar al espectador en el conocimiento de sus constantes dialécticas: pailas metálicas, piedras de

¹³² Maiguashca, Mesías, "La obra de Mesías Maiguashca", *Opus. Revista de la Musicoteca Central del Ecuador*, n.º 32 (1989): 56.

moles o rondadores andinos sirven para dotar al objeto de un encuentro con la propia experiencia de habitar ¹³³.

El concepto de geografía sonora le sirve al mismo compositor para referirse a diferentes trabajos. Los trabajos que se desarrollan conceptualmente como geografías sonoras invitan al espectador a que transite el espacio del concierto para territorializar sus sentidos y para ser conscientes de a qué terreno pertenece. Lo que aquí nos interesa conceptualmente es el lugar de enunciación de *estilo* que parece responder de manera más directa a un efecto inmediato dérmico como metáfora de un sistema de escucha que la cultura está aún por evidenciar. A finales del siglo XX, se celebró el *molesto* acontecimiento del V Centenario del Descubrimiento de América. La celebración en occidente debería haber superado el posible efecto exotizante que sobre lo andino se desprende. Técnicamente, la flauta aparece resuelta como las analogías vocales: las técnicas expandidas que permiten el tubo armónico soplado abierto nos enfrentan con un mensaje de elasticidad que permite el cuerpo acústico, de carácter magnético. Un nuevo norte se aparece como nuevo espacio para la mirada del fenómeno acústico en el contexto referencial.

Tengo una UTOPIA: Creo que lo único que puede “civilizar” al mundo y a la avalancha de la “globalización” que se nos viene encima es la Revolución Ética. Creo que la próxima revolución será la Revolución Ética. Será una revolución sin sangre, sin violencia, pues tendrá que nacer en el silencio de cada uno. Pero necesitaremos de voces inspiradas que guíen, que sinteticen, que generen el “cómo”. Pues el principio es simple: el principio económico debe subordinarse al principio ético y ponerse a su servicio y no lo contrario (Maiguashca [2001], 2008). ¹³⁴

Hablar de espacio en la obra de Mesías Maiguashca implica expandir un trazado virtualizador de experiencias que se transforman emocionalmente en el medio resonador. Por ejemplo, los trabajos del ciclo *Reading Castañeda* parten de una capacidad *extensiva* en el fenómeno acústico del objeto sonoro expandido ¹³⁵. Aquí, a

¹³³ La obra de Mesías Maiguashca puede ser planteada bajo un paraguas policonceptual sujetos al territorio: como *objetos sonoros*, como *geografías sonoras* y como *órbitas discursivas* (Kueva, 2013).

¹³⁴ Mesías Maiguashca, *El quehacer estético, mi quehacer estético* (Colonia: Web de artista, 2001-2008), 5. Recuperado de <http://www.maiguashca.de>

¹³⁵ Mesías Maiguashca, *Reading Castañeda* [CD] (Mainz: Wergo, 1997).

diferencia de Enrique Males, no es la vinculación transcultural el resultado de las tensiones metafóricas entre poder y represión provocadas con la sensación de orfandad ideológica a partir de la muerte de Salvador Allende (1908-1973), sino la posibilidad de evasión y responsabilidad con la relación entre los medios del mensaje, es decir, el lugar de la conciencia sonora como ser unificador. Concretamente, en la pieza *El Oro*, las referencias "plata" y "oro" que resuenan del discurso de Guamán Poma de Ayala (1534-1615) se vuelven agresivas a la mirada del occidental responsable en una sociedad autorreferencial. Veamos, pues, los resultados psicoperceptivos de la geografía sonora, la naturaleza mística a la que apela esta obra participa del ritual de la cueva devenido a su naturaleza ancestral en un lugar intermedio entre la realidad y la fantasía, entre el mito y la lógica, entre la locura y la cordura. Sin embargo, hablar del tiempo en la geografía sonora de Mesías Maiguashca significa no sólo encontrarnos con la naturaleza sonora vivida, sino que es además una invitación a pensar en una *panarquía* de experiencias comunes a partir de la escucha. Apropiarse de las literalidades que ha construido y destruido la modernidad a ambos lados del océano Atlántico nos ofrece la posibilidad de pensar un centro andino en constante transformación alegórica. En *La canción de la Tierra* condensa la experiencia de la obra total, no sólo desde el punto de vista de la composición, sino como encuentro intelectual con el espectador ¹³⁶. En un centro ceremonial ancestral como es el parque del Itchimbía, en Quito (que denota todo el carácter espiritual que va a salir al encuentro de uno mismo a la salida del sol durante el Inti Raymi) aparecen lenguajes, sensaciones e interacciones que dan prioridad al sentido de la escucha. La geografía sonora permitió transitar la experiencia del adentro y el afuera físico del espacio del concierto, concreto, para facilitar la "escucha" de esa puesta de sol. Los fenómenos acústicos expandidos que el equipo de Maiguashca interpretó en el Palacio de Cristal del Centro Cultural Itchimbía proponían transitar física y mentalmente por los tres mundos de la cosmovisión andina dándole bienvenida al dios Sol. El compendio sinfónico que propone *La Canción de la Tierra* parte por reconciliarse con un ser espiritual interno, resonador, inconsciente del transitar con lo originario; un estar emplazado en el equilibrio sobre una línea que divide no sólo el planeta, sino que nos aleja todo lo físicamente posible del centro magnético de la Tierra. El concierto se componía de una orquesta de instrumentos andinos, una banda sinfónica, un coro mixto y una instalación sonora sobre los fenómenos físicos estacionales. Mesías substituyó la

¹³⁶ Mesías Maiguashca, *La canción de la tierra*, notas al programa (Colonia: Web de artista, 2013). Recuperado de <http://www.maiguashca.de>

paleta de colores por la condensación del mensaje político de dominación y exterminio ante una sinrazón estética de la que a día de hoy nos cuesta emanciparnos. Maiguashca (2013) se propone *intercambiar los lugares* con el oyente para responsabilizarnos de los medios de distribución de los ideales nacionales y populares transitables en el presente ¹³⁷. Maiguashca discriminó en *La Canción de la Tierra* de Gustav Mahler (1860-1911), ciclo de canciones en forma de sinfonía, la invitación para caminar hacia lo desconocido en el transitar de la vida humana: anhelos, reencuentros, metáforas y pensamientos, contextos, al fin y al cabo.

A modo de conclusión

Hoy en día, las instituciones relacionadas con el ejercicio de la música sean estas formativas, de conservación y/o exhibición, encuentran el carácter *situado* que demandan los procesos actuales de relación con lo sonoro. La incorporación de los laboratorios transmedia, así como los avances estilísticos en el encuentro con lo popular (músicas urbanas, por ejemplo) forman parte de nuevas dimensionalidades afines a nuevos tipos de experiencias musicales. La mediación será el lugar ideal para poner en práctica el verdadero encuentro orgánico y el desarrollo de las capacidades creativas como vehículo de transmisión de la propia cultura. Las viejas estrategias de distribución cultural suponían para Enrique Males y Mesías Maiguashca el lugar para plantear una posible *panarquía* en el encuentro con la escucha ¹³⁸. El estudio de grabación será el resultado de un afinado instinto que permite conducir todo un sistema simbólico basado en el tipo de experiencia:

El arte es una cualidad que impregna la experiencia; no es, salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. En ella un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos, se hacen estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico

¹³⁷ Mesías Maiguashca, *La canción de una tierra, un itinerario* (Colonia: Web de artista, 2013). Recuperado de <http://www.maiguashca.de>

¹³⁸ *Panarquía* como un ejercicio práctico de relaciones que la teoría de la *estética modal* propone. Esta teoría pretende definir el tipo de éxitos y relaciones que la filosofía del Arte encuentra en su convivencia con la performatividad social y política (Claramonte, 2016, p. 156).

hacia su consumación. El material mismo es ampliamente humano. (Dewey [1934], 2008).¹³⁹

El contexto sonoro expandido cuenta con la evidencia de un cruce entre tensión y conflicto que es liberado a partir del encuentro. Las estructuras de las propuestas irán siendo moldeadas por un *propositor sonológico* con nuevas responsabilidades en el ejercicio político y social. Este acercamiento político y social, que se propone como pensamiento estético integrador, quizás permita definir el tipo de equilibrio entre responsabilidad y práctica artística en el siglo XXI. El pensamiento equinoccial contemporáneo permite pensar en la naturaleza del tiempo, del espacio y los límites del territorio, de la experiencia que se intelectualiza de una o tal manera, física y/o mental. Permite desarrollarnos como seres emocionales hacia una verdadera mediación integral, culturalmente hablando. Imaginemos las posibilidades y mejoras de un proceso mediador en el territorio equinoccial: por un lado, la creciente transculturización que sufre el espacio sonoro latinoamericano en su responsabilidad social y política en el presente; por el otro, la hibridación de los nuevos medios y la incorporación de la electrónica como un tiempo reconciliador con una naturaleza transhumana cuya narración sigue pendiente. No se trata aquí de cerrar un círculo, ni de superarse en el trascurso de lo vivido, sino de una arriesgada decisión creadora responsable de una herencia contextual del sonido y espacio dedicados a la imaginación. Nuestra misión será, pues, la de garantizar un territorio naturalista afín a un espíritu antireduccionista de sistemas de creencias, nociones e intereses, aceptaciones y rechazos sugeridos por el hábito y la tradición enriqueciendo el discurso decolonial a favor de un paisaje afín a una *estética modal* en Latinoamérica en relación con lo sonoro.

[III]

Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos,
“Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)”.
*En álbum Suicidio en Guayas*¹⁴⁰

¹³⁹ Dewey, *El arte como experiencia...*, 369.

¹⁴⁰ Reseña publicada en *Escena. Revista de las artes del Instituto de Investigaciones en Artes* de la Universidad de Costa Rica (Volumen 78, Número 1 (julio – diciembre 2018), 83-97).

Los repertorios y los modos de relación de lo sonoro no sólo deben responder a un análisis sintomático de emociones o experiencias que discriminar. Ciencia y vida cotidiana deben impregnarse en un *medio homogéneo*. Desde la teoría de la percepción, *qué de lo recibido* junto al *cómo de las formas de manifestación*, las prácticas perceptivas mantienen un diálogo permanente de dimensión relacional. El paisaje debe apostar por una autonomía operacional que aborda el contexto como el lugar de encuentro entre los fines y los medios. Las ideas estéticas que aquí se muestran responden a un pensamiento operacional capaz de vincular estratégicamente el fenómeno de lo sonoro en el campo de lo *poiético*:

El objetivo de la autonomía modal es concebir unos términos teóricos desde los que construir una autonomía del arte y la sensibilidad que, sin renunciar en absoluto a sus imperativos formales y sus especificidades lingüísticas, constituya un mismo movimiento con la autonomía política. Si entendemos que los repertorios y las competencias instituyentes que constituyen el arte son modalmente las mismas que necesitamos para construir la polis nos estaremos situando, en el contexto concreto del capitalismo tardío, en el camino de la lucha por la república de los fines (Claramonte, 2010).¹⁴¹

Suicidio en Guayas, pieza modal en tres actos para tres medios (2016)¹⁴², es una composición experimental que responde a una textura electroacústica colectiva a partir de una experiencia traumática vivida por una de las integrantes en el primer festival *Interactos: Encuentro Públicos de Artes* en la ciudad de Guayaquil. Un medio acústico preparado, un medio acústico electrónico y de manera más evidente en este tercer acto, un *intermedio* analógico. Los intereses conceptuales de los tres integrantes dialogan sobre Arte Sonoro, conceptualismos y estudios urbanos en Latinoamérica. El primer contacto conceptual surgió a través de un taller de composición y electroacústica que nuestra invitada impartió a los estudiantes de la escuela de Artes Sonoras junto a dos colegas docentes de la Universidad de las Artes. Ahí, se forjaron en nuestros creadores unas

¹⁴¹ Claramonte, *La república de los fines...*, 237.

¹⁴² Grabada en el estudio de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes de Guayaquil (Ecuador), los días 16 y 17 de noviembre de 2016. Susan Campos Fonseca y Fredy Vallejos, *Suicidio en Guayas* [CD] (Brooklyn: Irreverence Group Music, 2017).

relaciones modales cuyos preliminares advertían cierto reclamo sobre un cierto tipo de *paisaje*. *Suicidio en Guayas* trata de la historia de un militar que decide lanzarse de uno de los campanarios de la Catedral Metropolitana de Guayaquil y *Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)* sobre el espacio que ocupó la huella de sangre en los alrededores del Parque Seminario donde convivió por un tiempo finito con escultura ecuestre de Simón Bolívar ¹⁴³. De nuevo, una marca más de sangre en el espacio público Latinoamericano y un testigo ausente *informante* de la bulliciosa ciudad porteña. La empatía de ser manifestada a través lo sonoro vindica cierta legitimidad en lo político y social comunitario cuya modulación dependerá del punto finito de un acto *autopoiético*. La fundación de Guayaquil lleva consigo cierta naturaleza mítica que describe el desenlace dramático del cacique Huancavilca Guayas. Como gesto de engaño a los colonos españoles, este guerrero acabo suicidándose matando previamente a su esposa Quil. El héroe responde a la ley modal de descifrar el atributo *poiético* de un *status quo* que versa entre lo pleno y lo puro, entre lo conjunto y lo propio, *desde* una posibilidad *hasta* su relación profética. La dramaturgia de vernos envueltos en un momento en que la lírica sonora apela a la gramática poética viene más del lado de nuestras configuraciones emocionales que de la de desarticular la vieja paradoja si es o no es una pipa.

El primer instrumento que analizaremos será el piano, medio dónde los haya. El piano como instrumento concertante demanda una atención hegemónica en el diálogo con los dos compañeros de juego. El piano preparado parece responder a una suerte de elemento expandido cuyo propósito se aleja de lo meramente familiar. Lo que escuchamos a modo de *continuo* es un ostinato rítmico en dos variantes (versión asincopada y versión retrogradada) producido al golpear la tapa sobre el armazón frontal, en un abrir y abrir constantemente. Las repeticiones rítmicas son llevadas al también al plano inferior sobre los pedales y así poder liberar las manos para el continuado desempeño acústico adaptado. El reclamo de la interpretación hace evidente la vuelta de una posible tercera dimensión corporal: macro (las vibraciones en el registro inferior), micro (interválica *fija* diatónica en el registro superior) y concreta (acusmáticamente en el registro medio, incidentalmente sobre las cuerdas). La oscilación de la curva sonora expuesta por este instrumento concertante conduce a repensar sobre los tipos de dependencias físicas que este

¹⁴³ La obra fue elegida por el curador sonoro Raffaele Pezzella, como una de las más destacadas del año 2016, incluyendo el “tercer acto” en el álbum antológico *UNEXPLAINED SOUNDS 2016 - the 2nd annual recognition test*. Disponible en: <https://unexplainedsoundsgroup.bandcamp.com/track/susan-campos-fonseca-fredy-vallejos-sangre-entre-iguanas-y-palomas>

instrumento articula en las composiciones actuales. Las técnicas expandidas pasan por pensar el piano expandido a su máxima corporalidad. La fórmula intuitiva que Susan Campos Fonseca (Costa Rica) pretende transitar dialoga a partir del duelo de un tiempo de vuelo que termina por precipitarse. El *exitus* parece advertir un aviso de un silencio letal que inevitable va a ser compartido en el espacio público como lamento *autopoiético*. Los medios electroacústicos multicanales también son bastante familiares en las composiciones sonoras contemporáneas. El pacto se hace evidente al conectar otros dispositivos electrónicos a la consola y poder tener mayor arbitraje en el pulso contra la aleatoriedad. La construcción simbólica de Fredy Vallejos (Colombia) parece devenir en pinceladas figurativas de un sinfín de simultaneidades temporales dilatadas en el presente. Lo imprevisible se convierte en un espacio compartido que parece describir los estímulos de un protagonista que anhela un propio epitafio sinfónico consigo mismo. Primero, una sensación de vacío donde se hace evidente la vibración controlada. La experiencia de lo concreto se expande a través de la percusión que suma al tipo de composición un imaginario a modo de archipiélago afín a las prácticas psicomísticas. A partir del pulso continuado de un reloj y de un narrador francés que apela a una falsa mejora amplía esa doble funcionalidad (tímbica (sensorial) y percutiva (motriz)) que en el campo de composición acaban desarrollándose. Debemos desviar nuestra atención hacia los elementos sonoros familiares en el campo de lo concreto. La relación con la electroacústica pone de manifiesto una base *operacional* entre fines y medios para evidenciar las competencias y modos de relación modal que apelan al paisaje *policontextual*. En la composición aparece un tercer ejecutante que parte del sonido analógico y de la grabación como principio de emisión sonora. El ingeniero de sonido Arsenio Cadenas (Ecuador) incorpora un tercer elemento a la correspondiente composición a partir de una cinta magnética. El medio como ejercicio *operacional* propuesto ahora participa de la abstracción consiguiendo aportar otra muestra de un campo expandido que apela a la manipulación artesanal evidente. En este tercer acto se genera un *imaginario constituyente* que pone en evidencia una situación social y política asociada al espacio cinematográfico en relación con lo sonoro. Trata pues de modificar a partir de la grabación electromagnética el espacio acumulado de las vivencias compartidas en el ejercicio profesional. Apelar por una identidad mancomunada en un espacio y tiempo compartido como ocurre en *Sangre entre iguanas y palomas (tercer acto)* es reclamar el lugar de lo público y del encuentro creativo en lo sonoro como constructo de realidades referenciales en un paisaje de contrapunto en lo cotidiano.

Igualmente, situados ya en los términos de nuestra autonomía modal, podemos tachar de desvirtuadas aquellas propuestas modales que, como las que han sido envasadas al vacío por las industrias del capitalismo cultural, tienden a restringir la plasticidad estructural de sus usuarios. Toda nuestra revisión de una estética modal constituye una clara apuesta por una autonomía de las prácticas artísticas, acopladas estructuralmente con las prácticas sociales y políticas libertarias posibles y necesarias en nuestro tiempo (Claramonte, 2011).¹⁴⁴

De manera conclusiva, las *memorias de contexto* o las *estéticas operacionales* que aquí hemos señalado enriquecen al fenómeno de lo sonoro como un paisaje capaz de relacionar ciertos repertorios contemporáneos. *Sangre entre iguanas y palomas* comienza con la reproducción del fragmento sonoro que Campos grabó sobre la huella de sangre pasada la jornada. Inmóvil, sobre el suelo y sensación de comienzo, la sangre respondía al mismo destino trágico que iba desapareciendo tras el paso del tiempo: el silencio. El espacio de lo sonoro pudo contener en aquella grabadora una posible escucha que la víctima pudo presenciar detenido por el mismo impulso de perderse en la ausencia. La escena dramática que la sangre marca en el espacio público estuvo acompañada de una primera experiencia de contexto propia para este tercer movimiento. Un modo de relación alude "*al conjunto de patrones formantes que, estando presentes en una obra de arte, son susceptibles de ser apropiados y desplegados – mediante una suerte de homología estructural - en un ámbito diferente del original*"¹⁴⁵. Considerar el contexto de un *medio homogéneo* como el lugar de apertura y quiebre permite pensar, en clave estética, en el juego modal que debe dar respuesta al encuentro *generativo y organizacional* del material sonoro. El complemento que aquí esperamos parte en el ingenio de descubrir un paisaje social, político y antropológico mediante musical. Nuestros manifiestos deben contar con diferentes niveles de articulación modal que permita al paisaje asumir las experiencias estéticas que desde lo sonoro también se traducen en el encuentro colectivo de lo *sympoiético*. La mediación emocional y la relación con lo inmediato que proponemos mantiene el carácter relacional que aquí describimos. En resumidas cuentas, debemos actualizar el concepto de *medio homogéneo* a partir de lo sonoro como campo de experiencia y principio de autonomía musical. Debemos describir la posibilidad

¹⁴⁴ Claramonte, *Arte de contexto...*, 110.

¹⁴⁵ Claramonte, *Arte de contexto...*, 97.

emancipadora de *ser por nosotros mismos* y de responder a una naturaleza mítica del paisaje concreto de aptitudes *cognitivas* y *distributivas* conocidas.

[IV] ¹⁴⁶

Latitudes sonoras expandidas en la composición electroacústica contemporánea

Hablar de un paisaje sonoro implica señalar una geografía capaz de definir ciertos consensos relacionales para el campo de la escucha. Los medios acústicos contemporáneos han modificado la atención del receptor hacia una conciencia auditiva expandida. “Lo sabido porque se oyó” será ahora audición de una imaginación que anhela memoria. El equilibrio equinoccial será el lenguaje resonador de un pasado fundamentalmente decolonial que nos permitirá conducir las creatividades desde una latitud grado cero. Relacionaremos estética modal, semiótica intercultural y pensamiento de la condición y producción equinoccial para la música electroacústica contemporánea. La música electroacústica actual tratará de esbozar una escucha del quehacer tecnológico y científico. Pero ¿cómo podríamos trazar un medio sonoro electroacústico efectivo?, ¿qué relaciones se establecen entre ciencia y tecnología?, ¿Cuáles son las condiciones para que se de una escucha de un conflicto hoy? Retomemos el planteamiento de paisaje que establece Jordi Claramonte para introducir nuestro planteamiento:

El complejo o paisaje es la categoría modal que rige estos modos de lo efectivo y lo inefectivo. Un paisaje-complejo muestra un diagrama de fuerzas que en a la vez la condición y el resultado de la confluencia y el conflicto de diferentes maniobras repertoriales y disposicionales. Ahí aparecerá otro orden de potencia. Será la potencia de lo que constituye paisaje o la impotencia de lo que es expulsado de él. (...) El paisaje realiza, alberga y excluye el conflicto (Claramonte, 2016). ¹⁴⁷

¹⁴⁶ Este trabajo está basado en “Paisaje sonoro y pensamiento equinoccial contemporáneo”, ponencia presentada en el *I Congreso de Crítica, Filosofía y Teoría del arte contemporáneo - La imagen anhelada* (Museo Nahim Isaías (Guayaquil), mayo 2018)

¹⁴⁷ Claramonte, *Estética modal...*, 34

La escucha modal será aquella capaz de incluir en el paisaje un encuentro, una narratividad y una autonomía para las composiciones electroacústicas. Claramonte nos propone una serie de leyes de las que utilizaremos tres para nuestra escucha modal figurada: la ley de policontextualidad y resiliencia; la ley de potencia instituyente; la ley de irreductibilidad a un concepto. La primera ley que observaremos para el análisis del paisaje tratará lo múltiple de los contextos y la capacidad que estos tienden a modificarse a sí mismo sin llegar a romperse, es decir, cómo en el contexto de lo sonoro se integran experiencia electroacústica y conocimiento tecnológico. La segunda ley tratará de dimensionalizar la participación ciudadana respecto a la producción artística, al quehacer participativo y a la de su comprensión, es decir, cómo es posible o no conformar electroacústica contemporánea en la institución. La tercera ley tratará de reconocer un paisaje para la integración simultánea de todas sus variantes, es decir, cómo la institución de las Artes puede integrar la música y tecnología pluridisciplinariamente. Establecimos en el capítulo segundo el modo de lo necesario para la disrupción contemporánea de la composición *anti(auto)*contemporánea sonora hoy. En el tercer capítulo mostramos una institución que, como modo de lo contingente, propuso el paradigma de la aleatoriedad como programa interdisciplinar para la formación espectadores de lo sonoro contemporáneo. En el cuarto derivamos las condiciones transdisciplinarias del mestizaje y del indigenismo, como el modo de lo posible, para una narrativa de las sonoridades contemporáneas. En este capítulo hemos propuesto el término de la equinoccialidad contemporánea como modo de lo imposible tras la deriva científica el contexto tecnológico y comunidad multidisciplinaria. Fuimos definiendo nuestra propuesta de estética declinada en el pensamiento sonoro de lo contemporáneo basándonos el programa de Claramonte. Observaremos como conjugan ambas propuestas:

TABLA N° 6

ESTÉTICA MODAL (Modos)	ESTÉTICA DECLINADA (Repertorios)	ESTÉTICA DECLINADA (Disposiciones)	PAISAJE / COMPLEJO (Institución)	POLARIDAD DISRUPTIVA DE LO SONORO	DECLINACIÓN DISCIPLINAR CONTEMPORÁNEA
Necesario	Contenido	Cualidad	Colonialidad	Teoría y crítica institucional del Arte	ANTI(AUTO) DISCIPLINAR
Contingente	Autoorganización	Concreto	Instituciones	Politización del Arte	INTER DISCIPLINAR
Posible	Oralidad	Mestizaje	Historia	Vida pública; <i>depotenciación</i>	TRANS DISCIPLINAR
Imposible	Sensibilidad	Equinoccialidad	Política	Vida privada; <i>disolución</i>	MULTI DISCIPLINAR
Efectivo	Hábito	Experiencia	Ciencia	Autonomía del Arte	PLURI DISCIPLINAR
Inefectivo	Conocimiento	Ancestral	Cultura	Objetivación artística	PERI DISCIPLINAR

En la estética modal de Jordi Claramonte se plantean seis modos, pero estos cuatro primeros conformarán una considerable direccionalidad a los dos restantes. Dar paso a la efectividad o inefectividad de la autonomía contemporánea para la producción artística propondrá un juego previo entre las disposiciones y el repertorio, entre el juego centrípeta o centrífuga que el paisaje ejerce sobre él en el campo de lo múltiple y su recepción. La potencia y la continuidad de la obra de arte derivará su propio juego de eficacia posterior. El campo de posibilidades que se propone desde los cuatro primeros modos propone un recorrer histórico en el quehacer pragmático de las prácticas sonoras, institucionales y disruptivas, propuestas para nuestro presente y consecuente siglo XXI. En el pensamiento

modal de Jordi Claramonte se dan un juego de relaciones múltiple entre participación y simultaneidad, así como para la estética declinada trazaremos un campo de intensidades y proporciones de nuestras propias poéticas o las de nuestras propias experiencias colectivas. Así, en el intento de mostrar una imagen anhelada de la composición contemporánea académica, de la electroacústica y de la acusmática contemporánea reconocerán el lenguaje relacional y gramatical del campo de composición y la declinación establecida para las poéticas y estéticas sonoras para el campo de la interpretación y composición.

Repensar la interculturalidad hoy propone repensar ciertas aproximaciones semióticas a para el espacio de la convivencia y de los nuevos significados para los proyectos culturales. Para ello, la interculturalidad se plantea como una salida alternativa a la pérdida de identidad cultural que ha sido invisibilizada sin promoción cultural alguna. Proponemos revisar unas nociones generales de la convivialidad intercultural que propone los espacios en construcción. El ecuatorianista Jorge Gómez Rendón propone como punto de partida:

En pleno siglo veintiuno conviven en el estado plurinacional e intercultural que estamos construyendo, una amplia gama de lenguajes -verbales, visuales, sonoros, corporales- que se despliegan en diferentes configuraciones multimodales siempre que tiene lugar una práctica intercultural o se pone en escena un evento “intercultural”. Precisamente, por haber resistido el embate de la colonialidad del lenguaje y del monopolio hermenéutico, estos lenguajes llevan en mayor o menor medida la impronta de su adaptación, es decir, de los actos semióticos insurgentes que han descontinuado las herencias europea y precolombina. Asumir las consecuencias de esta discontinuidad no sólo implica superar el dogma de las identidades esenciales sino también la ilusión de que la “pureza” de los lenguajes permite la transparencia de las identidades (Gómez Rendón, 2017).¹⁴⁸

En el Ecuador, la educación bilingüe para la institución educativa es producto de la lucha indígena porque no se trata de una parametrización de la lengua sino de vivir con ella. Las instituciones interculturales ecuatorianas buscarán garantizar una convivencia y

¹⁴⁸ Jorge Gómez Rendón, “Aproximaciones semióticas a la interculturalidad”, en Repensar la interculturalidad, ed. Jorge Gómez Rendón (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017), 127.

“buen vivir” basado en los valores del Sumak Kawsay, no solo por la quechuaización sino por la convivencia con otras lenguas indígenas, como, por ejemplo, la de los amazónicos Shuar. El paisaje no buscará el intercambio del lenguaje sino su convivencia en los espacios de la vida cotidiana; es decir, la esfera de la cultura será un marco múltiple de espacios de convivencia intercultural con un horizonte simbólico del lenguaje. Nuestra propuesta de latitud sonora expandida propondrá la convivialidad entre multiespecies que construyen otras literalidades y nuevas textualidades de lo equinoccial como forma de lo imaginado. La condición equinoccial y sus aproximaciones semióticas tratarán de cerrar la construcción del lenguaje musical para lo sonoro contemporáneo en esta latitud grado cero multiexpansivo. Completamos así el campo proyectual de nuestras cuatro primeras declinaciones estéticas:

TABLA N° 7

GRAMÁTICA MODAL (Morfología lingüística)	GRAMÁTICA RELACIONAL (Sistema de escucha)	LENGUAJE GRAMATICAL (Arte sonoro contemporáneo)	DECLINACIÓN POÉTICA (Paradigma programático)	DECLINACIÓN ESTÉTICA (Campo proyectual)
Necesario	Sonido	Clásico	Imperatividad	Conservación
Contingente	Relación	Manierismo	Dinamismo y eventualidad	Liberación
Posible	Suspensión	Barroco	Declaratividad	Reorganización
Imposible	Figuración	Arcaico (ruido)	Funcionalidad	Explotación

Así, reconoceremos la autonomía que de ella establece el campo de posibilidades para las relaciones intermodales de la escucha declinada hasta ahora:

Por supuesto que lo que nos interesa del pensamiento modal es concebir ese gráfico como si de un campo electromagnético se tratara, un campo en el que se cruzan -con diferentes intensidades y proporciones- los cuatro modos relacionales y sus inclinaciones categoriales, con las que queramos o no estamos obligados a componer nuestras poéticas y nuestras propias vidas (Claramonte, 2016).¹⁴⁹

Por un lado, el campo electromagnético que establece Claramonte activa la potencia de lo múltiple y la conectividad de la recepción en un gráfico de fuerzas cuyo flujo trata de la deriva entre la arcaica idea de experimentar lo sonoro hasta lo clásico de la experimentación como máximas inclinaciones potencialmente efectivas. Por el otro, el campo electromagnético declina la autonomía contemporánea de lo posible en la potencia barroca y de lo contingente del estilo a la manera de la comunidad. El campo propondrá una deriva de un paradigma programático poético basado en la formalización de la autonomía cultural por un lado y de, por el otro, un paradigma proyectual estético en cuanto a su conformación político y social. Proponemos observar dichas derivaciones modales de la tabla número siete. El inicio del siglo XX propuso un nuevo sistema de escucha imperativa del sonido que hoy conservamos en pocos recitales de programa de las vanguardias y muchas instituciones museísticas contemporáneas en formatos de reproducción mecanizados, pocos documentados y casi ningunos de estos documentos digitalizados; pensemos en los formatos y registros del arte sonoro musical del futurismo italiano y ruso documentados. Hoy reconoceremos la función social y política de las vanguardias, pero de maneras muy diferentes: mientras que al inicio del siglo XX las preocupaciones para la composición conservaban en el manifiesto el conflicto colectivo, para el inicio de siglo XXI cuesta entender cómo se produjo la explotación de dicho conflicto cuándo hoy se exhiben en proyectos curatoriales imposibles de creación y experimentación colectiva situada. Pensemos como se daría, de manera contingente, el encuentro de unos estudiantes de música en la escuela de la ciudad alemana de Darmstadt,

¹⁴⁹ Claramonte, *Estética modal...*, 153

es decir, en el eventual y dinámico cultural del discurso político y social dodecafónico como lenguaje liberador de lo sonoro. Así, pensemos como se daría de manera posible, el IRCAM de la ciudad de París por su declarativa en el objeto acusmático y la irrupción de lo tecnológico cultural para reorganizar la institución política y social del fenómeno concreto, eléctrico, acústico y musical. Así, todos los ejemplos trazados en los capítulos anteriores responden a esta lógica electromagnética de nuestra semántica asociada.

Para la condición equinoccial y la producción de cultura en longitudes ecuatoriales, el ecuatorianista Esteban Ponce propondrá redefinirlo como imaginario, como estado y como paisaje cultural. La trivialidad turística ha incidido considerablemente en el perfil cultural del Ecuador, donde lo multicultural y lo pluriétnico ha generado una pluriculturalidad en el encuentro con la cerámica, la paja toquilla, los instrumentos musicales andinos, los instrumentos musicales ancestrales o prehispánicos, los textiles... La artesanía de la cosa pacífica, de la sierra andina, de Galápagos o del Amazonas formarán el eje de lo equinoccial como identidad comunitaria plural y múltiple. Así, el estado territorial contendrá una potencialidad simbólica en la búsqueda multidisciplinar:

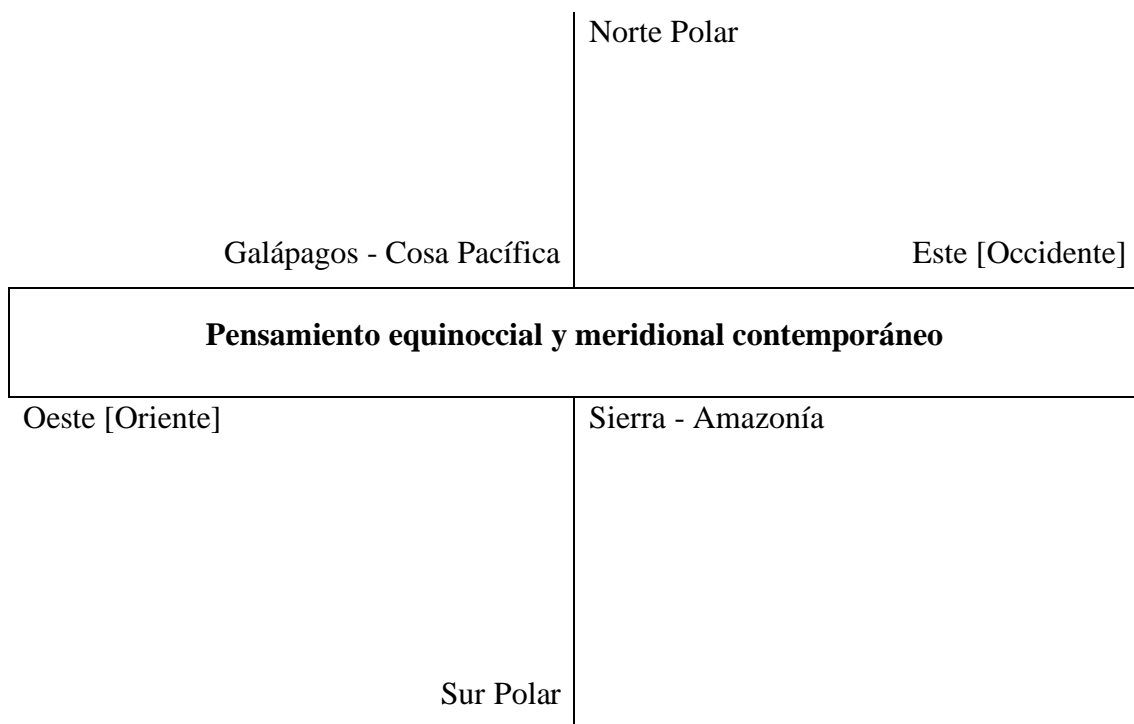
Hacer visibles los paisajes del trópico central en su conjunto se convierte así en una estrategia para transversalizar la mirada sobre el planeta, e intentar descentrar la perspectiva geopolítica dominante. Mirar el planeta en sus relaciones horizontales y desde el centro equinoccial, que de ningún modo coincide con los centros geopolíticos, afirma una posibilidad de aproximación intercultural desde la latitud que no es ni sur ni norte; esta transversalidad, desde el grado cero, sugiere una posibilidad de dinamizar las relaciones oriente-occidente, desde otros topos, desde perspectivas culturales descentradas que están más permeables al ejercicio de diversidad al que convocan (Ponce-Ortiz, 2016).¹⁵⁰

El paisaje cultural equinoccial de toda América se concentra en un grávido espacio geográfico entre, por un lado, una línea imaginaria entre los dos hemisféricos y, por el otro, la cosmología significativa y balanceada entre los polos magnéticos latitudinal. El programa de Ponce se concentra en un pensar el equinoccio como punto de partida, un

¹⁵⁰ Ponce-Ortiz, “La construcción simbólica de lo equinoccial...”, 19.

amanecer equinoccial oeste y este que es oriente y occidente correspondientemente y un tiempo, un firmamento y una luz:

TABLA N° 8
(La condición “grado cero”)



La condición “grado cero” longitudinal y latitudinal entre el equinoccio y el meridiano en la condición nuclear imaginativa terminará proponiendo, según Esteban Ponce, una configuración cultural e histórica en este presente. No debemos fosilizar las experiencias en un programa de lo nacional pobre y sin fundamentos sino en espacios propositivos en lo social, lo cultural y unas políticas que deriven el sentido de fracaso hacia lo sonoro disruptivo y tropicalizador caníbal:

El espacio meridional y equinoccial se convierte en territorio de contacto únicamente entre los hemisferios, sino en el umbral en el que las tensiones del lenguaje, del pensamiento y del quehacer histórico alcanzan sus niveles límite, y es la mirada del observador, o del lector o del analista, la que inclina

la tensión hacia un lado o al otro de los hemisferios, y no necesariamente es el poema, la pieza de cerámica o al cuadro el que esté ubicando en uno u otro lado de esas tensiones, sino que es la mirada del observador la que indica hacia uno u otro hemisferio (Ponce-Ortiz, 2016).¹⁵¹

El ejercicio actual de diversificar las aproximaciones interculturales descentrando la dinámica sociopolítica dominante permitirán reconocer una mirada en el cantar de otros tropos, de otras historias de nuestros tiempos, de otros relatos musicales y de sonidos de un observador que puede inclinarse o declinarse hacia un sinfín de técnicas expansivas del objeto narrativizado. Para que nuestro programa de lo sonoro establezca las relaciones intermodales entre efectividad o ineffectividad estética, este dependerá del campo activo de narrativas pluridisciplinarias en, para y desde la investigación en Artes.

¹⁵¹ Ponce-Ortiz, “La construcción simbólica de lo equinoccial...”, 35-36.

Capítulo 6. Resonadores interdisciplinarios.

La escucha efectiva, 144; Sonologías de ficción en el Quito Institucional del siglo XVI, 149; Desacoplar los afectos: nueva objetividad como medio de producción literaria, 156; Sonologías de contexto en *Un Hombre Muerto a Puntapiés* hecho teatro, 161.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

Vida del ahorcado (1932), Pablo Palacio ¹⁵²

[I]

La escucha efectiva

La experiencia trazada hasta aquí nos propone repensar una nueva autonomía para el arte contemporáneo de lo sonoro. La escucha efectiva será la que más, de entre todas las propuestas en esta tesis doctoral, diversifique sus aplicaciones pragmáticas más genuinas. La escucha efectiva podrá señalar las circunstancias semánticas de tiempo, modo, lugar y causa de la acción artística. La experiencia modificará tanto al objeto artístico como a la composición, a la interpretación, a la recepción y a la institución educativa o cultural misma que promuevan dichas prácticas. Los matices locales e instrumentales de la experiencia y la autonomía contemporánea del objeto artístico tratarán de definir los repertorios habituales de la escucha efectiva desde su vinculación sonora pluridisciplinar. La experiencia artística indicará el lugar hacia el cual se produce la acción, pero también indicará el instrumento disciplinar. De manera que, la escucha efectiva buscará integrar espacio, instrumento y resultado para analizar las derivas contemporáneas anteriormente descritas. La escucha efectiva multidisciplinar tratará de verificar el origen de lo sonoro como medio de composición y sus cambios para la

¹⁵² Pablo Palacio, *Obras completas* (Quito: La palabra: 2008), 97.

“estructura” y significados propuestos por cada una de las disciplinas artísticas. Hemos observado a lo largo de toda la tesis doctoral la presencia de la Literatura para dinamizar la declinación de la escucha, pero, aquí tendrá un papel más relevante ya que trataremos de definir los resonadores sonoros que se dan *de ella, para ella, desde ella* de manera habitual. La crítica literaria, el ensayo literario y la memoria latinoamericana revisarán a inicios del siglo XX los movimientos de vanguardias con el fin de diferenciar la vertiente indigenista del área andina ecuatoriana a la de la vertiente experimental y derivar en “pequeñas realidades” el impacto de la vida moderna, la modernización de la ciudad y el diálogo multidisciplinar. La vanguardia y la modernidad mestiza, como vimos en el capítulo cuatro sobre memoria, identidad y mestizaje cultural, se centró principalmente sobre las “realidades grandes”, las de la protesta social indigenista entre lo mestizo y lo nativo pero lo que aquí interesa será tratar de expandir oralidad y mestizaje a través de la experiencia y el hábito de lo sonoro. La autonomía del arte contemporáneo, como un ejercicio posible, será puesto en marcha los contextos modales de lo necesario, de lo contingente, de lo posible y lo imposible proponiendo desde la Literatura una reflexión plural y circunstancial contextual hoy. Las Artes “esperarán” objetos circunstanciales que acompañen a la experiencia precedidas de hábitos reflexivos. Toda experiencia artística indicará el todo del cual forma parte su efectividad para acoplar o desacoplar el dinamismo *complexual* del objeto.

Los resonadores multidisciplinarios *de* la literatura permitirán reconocer los plurales de las discordias que se derivan de la práctica narrativa reorientada a la denuncia y la protesta social, al desconcierto y al cambio, a lo transitorio y lo efímero, entre lo contradictorio y lo paradójico. Como veremos en las dos últimas secciones de este capítulo, trataremos de apostar por la continuidad de una nueva vanguardia renovada para el paradigma ecuatoriano del presente. La vanguardia ecuatoriana de la década de los treinta propuso un marco político y cultural que se mantuvo suspendido hasta décadas posteriores. La crítica literaria de hoy reconocerá una narrativa experimental para lo urbano y lo social que tratarían de hacer públicamente la semantización privada de la experiencia, es decir, lo posible *de* lo imposible. Las prácticas multidisciplinarias en Artes *para* la literatura poseerán un realismo social y cultural para lo nacional y *desde* ella describirán la revolución cultural de vanguardia como impulso institucional en acoger la muestra. Propongamos inducir esta quinta declinación a partir de la siguiente tabla número nueve:

TABLA N° 9

Quinta declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Pluri</i> <i>[anti(auto)]</i>	Composición	<i>Criatura viviente</i>	Prácticas extendidas	Riesgo
	Interpretación	Ambiente	Simulacro	Compromiso
	Recepción	Proceso	Exhibición	Respuestas creativas

El panorama pluridisciplinar para las Artes tratará de implicar pedagógicamente contextos experimentales de exhibición artística y propuestas plurales de identidad comunitaria. Retomemos lo trazado en el capítulo primero sobre el giro continental:

Si el artista no perfecciona una nueva visión en el proceso de elaboración, actúa mecánicamente y repite algún viejo modelo impreso en su mente. La obra creadora de arte se caracteriza por un grado increíble de observación y del tipo de inteligencia, que se ejerce en la percepción de relaciones cualitativas. Las relaciones deben ser notadas, no solamente respecto a la otra, de dos en dos, sino en conexión con el todo en construcción; actúan tanto en la imaginación como en la observación (Dewey [1934], 2008).¹⁵³

A modo de manifiesto y lugar emergente para suscitar tal práctica metodológica experimental, John Dewey en *El arte como experiencia* abordará el estudio del acto de creación como percepción adecuada para que un estudiante en Artes pudiera incorporar de manera profesional una práctica creadora propia. Sobre nuestra hipótesis relacional y contextual, en este capítulo estableceremos para la investigación en, desde y para las Artes un espacio de crecimiento personal y construcción de identidad creativa. La calidad,

¹⁵³ Dewey, *El arte como experiencia...*, 58-59

singularidad y pertinencia de la formación en Artes para producir experiencias significativas de servicio y aprendizaje, de investigación, de creación, de producción y de difusión serán garante de pleno ejercicio para distinguir creación, percepción y experiencia. El taller literario, al igual que el taller artístico, tratará de incitar la práctica disciplinar como un compromiso con las metodologías de creación práctica basada en la experiencia plural.

El artista tiene la posibilidad, y diría también el deber, de establecer conexiones inesperadas, de ofrecer ordenamientos alternativos a los convencionales, y de afinar el pensamiento artístico para ser una metodología que sirva para formular y solucionar problemas. Personalmente pienso que es hora que el artista entienda y asuma el hecho de que el arte es una metodología para adquirir, organizar y expandir el conocimiento (Camnitzer 2014, 29) ¹⁵⁴

Luis Camnitzer, en un pequeño artículo sobre *los pioneros del tiempo, del arte y de la educación*, pone de manifiesto los lugares para emancipar la práctica colectiva creadora a partir de programas centrados en la construcción del producir cultural. Propondrá desarrollar las capacidades profesionales afín a su campo de experiencia como pedagogía comunitaria, es decir, en constante crecimiento y transformación social. La obra artística, parafraseando a Dewey, será aquella *criatura* que vivirá como un medio de incubación en un momento particular. Será necesario conocer habitar en el hogar de nuestras experiencias y el intercambio con nosotros mismos como ocurre con la Literatura. La escucha efectiva sabrá encontrar la interacción entre criatura, ambiente y proceso. Así estableceríamos los resultados de las experiencias somáticas para abordar la filosofía de lo estético:

Porque es mediante actividades compartidas y mediante el lenguaje y otros medios de intercambio que las cualidades y los valores se hacen comunes a la experiencia de un grupo de la humanidad. Por esta razón la presencia de factores comunes o generales en la experiencia consciente es un *efecto* del arte. Cualquier elemento del mundo, cualquiera que sea el grado de individualidad en su propia existencia, es potencialmente común, como he

¹⁵⁴ Luis Camnitzer, “Los pioneros del tiempo, del arte y de la educación”, *Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía* (Quito: FLACSO, 2014): 29.

dicho, porque algo que puede entrar en interacción con cualquier ser viviente, justamente porque es parte del ambiente (Dewey [1934], 2008).¹⁵⁵

Percibir las cosas de una manera determinada será tomar la experiencia como resultado, signo y recompensa de una conciencia mediadora entre su causa y su medio, también entre su defecto y su consecuencia. Artes, experiencia y paisaje efectivo propondrán potencializar el desarrollo de la práctica creadora a partir de las transferencias de experiencias ligadas a la emoción y al hábito. La tendencia actual de la institucionalización de las Artes tratará de alcanzar el grado suficiente de destreza disciplinar que permite extender las prácticas hacia las derivas expandidas. Así, las Artes pluridisciplinarias encontrarían un tamiz exitoso sobre propuestas para el diálogo, la participación y construcción de identidad comunitaria. El esfuerzo científico de la música acusmática establecería el simulacro de un método de condicionantes objetivas como resultado de conducir la experiencia disciplinar. Este esfuerzo supone una exhibición de los procesos excitadores de transferir las experiencias. En el capítulo siguiente revisaremos la práctica ecológica sonora para los procesos de composición contemporánea de lo sonoro, pero aquí continuaremos en esfuerzo dinámico de nuestro lenguaje semántico entre el tiempo de contemplación y el crecimiento indeterminado.

La disrupción contemporánea tratará de poner a prueba la sospecha de un correlato del arte contemporáneo lo suficientemente fuerte desde el lado de la experiencia. Para el campo de lo estético, no sólo los procesos clínicos en Artes tienen una meta comprensiva de los contenidos disciplinares, la pluridisciplinariedad fortalecerá la identidad creadora propia a través del riesgo, el compromiso y la respuesta creativa derivada. Los nuevos comportamientos y riesgos artísticos, desde una perspectiva social, aludirán a un desarrollo morfológico de forma y expresión significativas entre los signos y las experiencias y los objetos establecerán el hacer, el simbolizar y el expresar práctico del hecho creativo. El compromiso contemporáneo relacionará estrechamente el problema de la imagen como la evolución de las nuevas condiciones y posibilidades de comunicación. La naturalización del emplazamiento cultural y el territorio íntimo de actuación artística evaluará el ámbito de la intencionalidad y el soporte de exploración que sustenten los desarrollos creativos. Las respuestas y operaciones realizadas plantearán un objeto

¹⁵⁵ Dewey, *El arte como experiencia...*, 323.

cultural reflexivo, comparativo, interpretativo e investigativo propios de la contingencia modal.

[II] ¹⁵⁶

Sonologías de ficción en el Quito institucional del siglo XVI

*Seáis bien venido, Señor y Pastor mío, que os habéis dignado venir a buscarme;
aquí me tenéis hallado: llevadme, Señor, con vos.
Oh, cuándo será el día que yo tenga fiesta en la gloria.*

La Azucena de Quito ¹⁵⁷

El arte colonial en Quito institucionalizará un correlato ilustrado de lo sonoro entre las capillas barrocas occidentales y la voluntad pedagógica misionera a través de las artes. La vieja utopía de la Nuevas Indias sobredimensionaría el diálogo capaz de mostrar el acto creativo en el encuentro disciplinar. La relación de la tradición occidental del siglo XVI con la ciudad de Quito (capillas musicales y centros de enseñanza franciscanos y jesuitas, principalmente) tomarán del campo de la experiencia cierta autonomización del sujeto. El objeto literario, interdisciplinar y pluridisciplinarmente, será tomado como práctica social y hecho colonial. Los procesos sonológicos podrán hallar consensos inspirados en ejercicios fetichistas de una rebeldía de la liberación temprana. ¿Y si en el Barroco Colonial del siglo XVI se dieron los procesos de auto creación y ficcionalidades que la institución desarrollaría como encuentro de lo artístico? Los repertorios musicales y medios sonoros de producción en relación con lo literario en el barroco andino responden a un análisis sintomático de emociones y experiencias de un paisaje poético. Quizás así consigamos descifrar con brusquedad qué ejercicios fetiches son inspirados a partir de una rebeldía de liberación. Trataremos de averiguar el grado de conectividad

¹⁵⁶ Este trabajo está basado en “Sonologías de ficción en el Quito Institucional del siglo XVI”, ponencia del panel *Ficcionalidades y utopías: miradas desde la Colonia* presentada en el *XX Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas – (Re)ubicando el ser ecuatoriano* (Pontificia Universidad Católica (Guayaquil), julio 2018)

¹⁵⁷ Mario Godoy Aguirre, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios* (Quito: Universidad Católica, 2016), 201-202.

fundacional de los repertorios y disposiciones que se dieron en el primer siglo del programa colonial de la conquista desde los modos de lo contingente y lo imposible propuestos en la estética modal de Claramonte.

El grado de conectividad fundacional se establecerá para los repertorios musicales bajo el modo de lo contingente. Las prácticas interdisciplinarias que se dieron entorno al hecho colonial para la ciudad de Quito propusieron repertorios que aportaron al objeto cierto *ruido* y *sobreespecificación* para lo sonoro. La nueva experimentación religiosa para los repertorios del siglo XVI se impuso como un programa evangelizador para la multiplicación posterior y deriva del barroco latinoamericano:

En la primera etapa de la colonización se produjo un sojuzgamiento y el inicio del despojo de los pueblos indígenas. En lo musical se produjo un interaprendizaje. Los frailes franciscanos, los agustinos, los jesuitas, las monjas conceptas, etc., enseñaron música europea a los indígenas, criollos, mestizos, a las donadas, educandas, criollas seglares, etc. El aporte de la música de los indígenas y negros fue significativo: hubo un proceso normal de innovación musical. En las crónicas, en las “relaciones” histórico geográficas, hay información destacada de la música del grupo dominante. (...) Los templos, monasterios y conventos fueron los principales centros donde se desarrolló la actividad musical (Godoy, 2007).¹⁵⁸

El control ideológico de la Colonia y la extracción de excedentes supusieron un gran impacto para la comunidad indígena regularizando una estructura institucional para la economía, la sociedad, la política y la religiosa. El sistema de encomiendas consistió principalmente en pagar un tributo anual obligatorio en dinero, animales, alimentos o servicios por el servicio de la catequización. Todos los indígenas trabajarían en calidad de esclavos entre los 18 y 50 años, donde algunos músicos y “cantores”, debido a sus habilidades, pudieron exonerarse del pago de la mita. La doctrina católica se impuso como dogma y la catequización de los ayllus o señoríos indígenas fueron integrando costumbres educativas españolas. Se fundaron las capillas musicales como en las principales estructuras catedralicias y se replicaría lo establecido para la época en la catedral de Sevilla: maestro de capilla, organista y seises, chantre y sochantre. La música

¹⁵⁸ Godoy, *Breve historia de la música...*, 85

estuvo presente en capellanías, cofradías y hermandades que acabarían derivando una estructura gremial para la regularización de estos excedentes ideológicos. Para la evangelización y la educación artística de la ciudad colonial de Quito se fundaron, a destacar, el primitivo Colegio de San Andrés (1551-1581) y, para mujeres, el que derivó siendo a finales de siglo el Convento de las Carmelitas Carmen Alto frente a unas primeras hospederías ofrecidas para su gestión. Caben destacar, en consecuencia, el músico Diego Lobato (1538 - 1614), primer organista, maestro de capilla y compositor quiteño y la mística Santa Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618 – 1645). Bajo el modo de lo contingente trataremos de analizar los repertorios de lo artístico quiteño del siglo XVI a partir de las tres leyes modales de la estética modal de Jordi Claramonte. En primer lugar, bajo el modo de la contingencia retomaremos la idea repertorial para definir la certeza de unos objetos disruptivos coloniales que responden a la práctica manierista para un renacimiento liberador.

Según la estética modal, lo repertorial asienta y tiende a la coherencia y a la compleción; y lo contingente es lo repertorialmente impotente. Hoy, la escucha efectiva del paisaje sonoro manierista ecuatoriano no será posible debido a la impotencia de su repertorio. Una de las grandes razones es por su actual defecto de potencia: la escritura musical cuadrada. Aún no se han evidenciado musicológicamente ediciones musicales al periodo anterior de Santa Mariana de Jesús. Obviamente, estos repertorios existieron porque, primero, aún se conservan *facistoles* en colecciones privadas y, segundo, porque fueron escritos. Ahora, la contingencia viene de la mano de la escritura musical y de las condiciones de la época, es decir, bajo las condiciones de la notación cuadrada medieval y su joven deriva renacentista. Los misioneros y educadores de lo sonoro del siglo XV conocían la escritura medieval para el canto y la primitiva escritura renacentista para la interpretación y composición instrumental. La escucha de casi todo este repertorio, hoy día, ha quedado suspendido hasta que no se de una circunstancia actual. Las aproximaciones hacia estos contextos de ficción aún no se han hecho efectivos debido al formato expositivo del códice. Hoy día existe una disfuncionalidad que nos dificultará la investigación, pero no nos impedirá acercarnos a estas escuchas gracias a su interdisciplinariedad creativa. Verifiquemos dichas máximas:

1. Sobre la ley de compleción. Sabemos que existen los repertorios de esta época porque otras disciplinas dan testimonio de ello. Estos repertorios dieron base a la deriva de la condición de calidad completa en el decoro arquitectónico posterior de Coros, la incidencia escultórica de los Atriles centrales, incluso de los Libros de cantos que aún se

conservan en bibliotecas religiosas privadas. La música vocal y la música instrumental dieron funcionalidad al calendario y al ejercicio diario dedicado al culto espiritual. La creación interdisciplinaria en Artes de la colonia pudo desarrollar un pragmatismo de autenticidad para la fe cristiana.

2. Sobre la ley de acotación, *lex parsimoniae*. Sabemos de estas músicas porque sus elementos constituyentes no debieron multiplicarse *más allá de lo necesario*. Estos repertorios estarán concentrados en un libro. Las misiones franciscanas “se tomaban” el tiempo necesario para la elaboración de una herramienta pedagógica misionera y los libros de canto, obviamente, servían para tal hacienda. Cada uno de ellos seguirá siendo un tesoro escondido dando gritos de identidad indígena suspendida en la historia hoy, sobre todo aquellos que fueron dedicados a la composición contemporánea derivada de los manuales de canto y de práctica instrumental.

3. Sobre la ley de desbordamiento. Sabemos de estas músicas porque una vez instauradas, los objetos interdisciplinarios tendieron a sobrecargarse. Los repertorios manieristas llenarán de ruido nuestra escucha efectista de lo barroco andino. La interdisciplinaria de los cantos y los repertorios instrumentales se dieron al servicio del ritual litúrgico y ceremonial de la colonia. Los centros de enseñanzas y composiciones artísticas aportaron un servicio programático desbordado para toda Latinoamérica. El barroco musical quiteño se estableció como centro productivo y formativo para la expansión de la contienda de la conquista durante el siglo XVII y XVIII. Ya constaban, desde el siglo XVI, en la Real Audiencia de Quito: órganos, arpas barrocas española, chirimías y dulzainas, rabeles o *rabat* árabe, violines, bajones o fagot barroco, sacabuches, cornetas y guitarras barroca o vihuela. La organología musical dará testimonio de este desbordamiento repertorial manierista que será la antesala de la identidad barroca posterior.

La música y la sociedad quiteña del siglo XVI mantuvo una creencia efectiva en los objetos artísticos y procedimientos misioneros de la evangelización para escenificar la performatividad de un repertorio vivo entre disciplinas. El grado de conectividad fundacional se establecerá para las disposiciones musicales bajo el modo de lo imposible. Las prácticas multidisciplinares que se dieron entorno al hecho colonial para la ciudad de Quito mostraron disposiciones experimentales que aportaron al objeto cierta suavidad e *inanimidad* para lo sonoro. Pensemos en Diego Lobato, hijo del capitán Juan Lobato y de una de las principales mujeres de Atahualpa, Isabel Yarucpalla. Para la época, ya se daba una diferenciación social para el criollo, mestizo, cholo, llapango, montañés e hijos

expósitos e ilegítimos. Los indígenas urbanos fueron poco a poco asimilando el damero institucional ya que algunos afortunados se encontraban como piezas clave para la conversión de los “gentiles”.

Según testimonios de la época, los músicos que se formaron en el Colegio de San Andrés, en la década de 1570 incluía motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero. Para 1568, se presentó un grupo selecto de indios capacitados para el magisterio musical (Godoy, 2007).¹⁵⁹

En un segundo lugar, trazaremos las disposiciones institucionales que dieron paso a la explotación de la experiencia programática arcaica de la academia. Las prácticas y los objetos estéticos del Quito institucional del siglo XVI se nos presentan hoy disposicionalmente como lo imposible, es decir, como lo impotente artístico de la enseñanza musical católica y de la composición del servicio comunitario cristiano. Según la estética modal, lo disposicional varía, tiende al cambio y a la multiplicidad; y lo imposible es lo disposicionalmente impotente. Entonces, los repertorios mostrarán una explotación impotente de los registros gráficos musicales disponibles. Las escuelas de enseñanza de lo artístico tratarían de incrementar la conectividad de la recepción del ritual. La sensibilidad disposicional de los repertorios manieristas del siglo XVI trató de hacer plural el hábito de la experiencia efectiva.

Verifiquemos dichas máximas:

1. Sobre la ley de expansión inmoderada. El sistema colonial impuso una gran paleta disposicional en las instituciones para poder diversificar y multiplicarse tanto como se pudiera. A finales del siglo XVI ya constaban en Quito: el Hospital de la Misericordia de Jesucristo (fundado en 1565), el Monasterio de la Concepción (primer cenobio de clausura femenino inaugurado en 1577), la primera Iglesia de la Compañía de Jesús (edificada frente a la actual en 1581), la plaza y el Convento de San Francisco (1553), el Convento de la Merced (fundada como capellanía en 1559), la Capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo (cofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en 1563), el Monasterio de Santa Catalina de Siena (fundada en 1592), la Iglesia de San Marcos (parroquia de indios entre 1565-1606), el Monasterio de Santa Clara (fundado en 1596), la Recoleta Franciscana de San Diego (fundada en 1598), la Iglesia de San Sebastián

¹⁵⁹ Godoy, *Breve historia de la música...*, 118.

(conformado en 1568 también como iglesia para indios) y la Iglesia de San Blas (1568). El belga Fray Jodoco Ricke (1498 – 1584) fue el primer custodio electo (1538-1550) de la provincia franciscana de Quito y propulsor del primer colegio en Artes, el Colegio de San Andrés. Esta pequeña ciudad manierista tendría una expansión brutal años venideros en lo denominado como Arte Barroco quiteño

2. Sobre la ley de pertinencia disposicional o Ley “Sinatra”. En el barroco latinoamericano se dio un fuerte sincretismo entre las formas occidentales y la cosmología andina. Pero aún así, tiene particularidades propias reconocibles en la naturaleza andina y muestran, las instituciones, lo que es o no pertinente al hábito. La experiencia artística será pertinente a la producción simbólica del barroco andino.

3. Sobre la ley de saturación disposicional. Sólo se conocen muy pocas disposiciones sonoras de esta época previa al gran barroco andino porque muchas de ellas demostraron ser estériles. Muchas han sido criticadas por su poco valor autónomo para una identidad nacional posible siendo hasta rechazadas porque serán consideradas poco valiosas para la historia de la composición musical. Santa Mariana de Jesús, hija del capitán Jerónimo Zenel de Paredes y Flores y la criolla Mariana Granobles Jaramillo, aprendió música con las hermanas conceptas. Tras un sermón dictado el domingo de cuaresma de 1645 se quitó la vida en defensa de su ciudad cediendo a la santidad divina su cuerpo para todo el castigo que mereciera la ciudad de Quito. Hoy, se la conoce como la Azucena de Quito, cuya flor aparecía en los escenarios tras sus “delicias” de autoflagelación, éxtasis y muerte. Sus restos descansan en una de las capillas de la Iglesia de la Santa Compañía de Jesús. Residió con las monjas en el actual convento del Carmen Alto, pero no participó de la clausura. Como nos indica el musicólogo quiteño Mario Godoy, sabemos de sus músicas por la vocación de la madre fundadora, monja española, ascética, mística, contemplativa, enfermera, maestra de novicias, cantante y tocadora del arpa y órgano, Mariana de Jesús Torres Berriochoa, Madre Mariana de Jesús (1563 – 1635). Dice así su testamento:

Deben saber de todo lo que se refiere a su condición, ya que sería imposible pensar en monjas ociosas, ignorantes e incapaces de desempeñarse debidamente en las labores propias de su sexo, como son: costuras, bordados, hilados en hilo, lienzo y lana, pinturas, etc. Que no exista egoísmo para enseñar a todas de todo; así de generación en generación. Que no falten monjas dedicadas al culto divino en lo que se refiere al canto y música. Que jamás dedicadas al culto divino en lo que se refiere al canto y música. Que

jamás desempeñen estos menesteres los llamados Maestros de capilla, porque son ajenos a las intimidades divinas. Para ello, dejó algunos libros de música religiosa enviados de España por miembros de la Real Familia emparentados con las Fundadoras (Godoy, 2016) ¹⁶⁰

Las instituciones coloniales del culto religioso de la sociedad quiteña del siglo XVI dieron gran valor a la enseñanza de la música, de las artes y oficios y de una producción interdisciplinaria y multidisciplinaria orientada hacia el nuevo servicio. A Quito se la conoció en la época colonial como la “Ciudad alegre” tras las numerosas crónicas de regulación, algunas fallidas y otras establecidas por la corona española. Se tomaron medidas para regularizar la emigración hacia las colonias, pero muchos descubridores vivieron varios concubinatos extramatrimoniales. La institución religiosa supuso conservar disruptivamente un quehacer formativo y coaprendizaje comunitario, al menos, para lo imposible musical. Pensemos que hay inventarios del siglo XVII donde se mencionan la incorporación de capones para el canto, habiendo lucido todo el “esplendor” barroco. Se tomaron mayores licencias para incorporar música instrumental en ceremonias católicas a diferencia del contexto peninsular, pero siempre estuvieron sujetos a una interpretación propia de lo occidental. Dice así una sección de los estatutos y reglamentos fundacionales del colegio de San Andrés, primer colegio de artes en el continente americano:

Que todos los indios de estas partes tienen y han tenido en mucha reverencia sus guacas, sus ritos, ceremonias y para que viendo como el oficio divino se celebra con tanta música y solemnidad, le sean más aficionados y tengan más reverencia al culto divino por esta causa en el dicho colegio se enseña lo sobredicho (Godoy, 2016). ¹⁶¹

Obviamente, esta postura de institución educativa inclusiva será muy muy diferente a las políticas prohibitivas de la corona española que consideraron lo identitario de los *taquis* o bailes indígenas un motivo para su exclusión y interés en erradicarlo. La escuela francisca de San Andrés contó a finales del siglo XVI con una cátedra de quechua y un largo inventario de instrumentos musicales y métodos de interpretación y composición.

¹⁶⁰ Godoy, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito...*, 321.

¹⁶¹ Godoy, *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito...*, 226.

A finales del siglo XVII se triplicaron las instituciones religiosas y los agustinos, jesuitas, dominicos ya contarían con sus primeras universidades. Las Artes del renacimiento tardío musical en la ciudad de Quito (códices, objetos, experiencias) supieron encontrar un espacio institucional para su desarrollo y conservación como prácticas pluridisciplinarias formativas experimentales con la comunidad.

[III] ¹⁶²

**Desacoplar los afectos:
nueva objetividad como medio de producción literaria**

La literatura nacional ecuatoriana parece estar atravesando un tipo de cercamiento afín al medio de producción que versa entre la austeridad del formato y la cantidad de convenciones literarias producidas en América Latina. La tragedia autopoética desfigurará el territorio de los procesos de acomodación industrial matriz de conflictos. El límite será frontera de lo inesperado. Los desacoplados, al igual que ocurre en la estética del western, buscan literalidades épicas que resuelvan conflictos en el modo de producción contemporánea ¹⁶³. Pablo Palacio (1906 – 1947) transita entre el cuento y la novela poniendo en crisis la privación que sufre el lector en el modelo de consumo instigado sobre el paisaje político y social posible. El espacio disruptivo de la narración ya no tratará de resolver el duelo de los derechos individuales sino el tipo de relación de los que se desacopla un protagonista lector. El paisaje será puesto como un modo de producción que se pone fin a sí mismo siendo un medio sensible sobre el tipo de entendimiento literario posible. El papel marginal del protagonista lector buscará reorganizarse en el orden de los afectos. Los recursos referenciales estéticos de construcción semiótica ponen en evidencia la sistemática producción de los formatos establecidos. La similitud del conflicto recaerá en la manera de compartir las soluciones descritas en el campo de lo posible. Debemos saber detectar los escenarios creativos como vehículo de emancipación colectiva y las relaciones e intereses comunitarios a razón de

¹⁶² Este trabajo está basado en “Desacoplar los afectos: nueva objetividad como medio de producción literaria”, ponencia presentada en el *XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá), junio 2018).

¹⁶³ Jordi Claramonte, *Desacoplados. Estética y política del western* (Madrid: Papel de fumar, 2011).

las Artes en el discurso multidisciplinar. El lugar para la práctica artística del presente dependerá del discurso globalizador y la pluridisciplinariedad como única solución integral para la configuración de los sujetos productivos. Los intereses que aquí perseguimos versan sobre la potencia de las producciones y los espacios de institucionalización del patrimonio cultural bajo la lógica de conectividad de los sistemas de recepción de dichas estrategias y propuestas.

“Un Hombre Muerto a Puntapiés”, el cuento, fue escrito en 1927 cuándo la noción de vanguardia en Ecuador tenía su momento de máxima agitación. Humberto E. Robles (Manta, 1938) expone un arco contextual entre 1918 y 1934 para *llegar a un mayor entendimiento histórico sobre la recepción de las corrientes literarias innovadoras y sobre el consiguiente emerger de una orientación de alegato social en literatura*¹⁶⁴. Este arco parte de la idea de un precario estado de crisis e inquietud donde proliferaron estilos y promociones literarias. Las revistas literarias respondieron a la idea de autonomía del arte posible de combinar la emergente disputa Arte por el arte o Arte por el Hombre desde un espíritu renovador como frente intelectual ecuatoriano. El punto de mayor agitación se presentará en torno a 1925 - 1929 instalándose la discusión entre arte como creación autónoma frente al nuevo arte propio/nacional. El giro político estableció una brecha de la paradoja del arte como historia de la cultura. La vieja idea burckhardtiana de itinerario nos permitirá redefinir el contorno de la producción literaria a partir de las revistas nacionales en primer lugar, la norma de tradición y cambio establecida en segundo lugar y la conveniencia de lo múltiple en tercer lugar:

La noción de vanguardia en el Ecuador ha pasado por varios momentos deslindables: la polémica presencia y recepción de la vanguardia histórica. El descrédito de ésta, en vista de su formalismo y su desfase con el medio y con las normas clásicas. Ello trajo como consecuencia, a su vez, el desplazamiento del término hacia una noción de vanguardia que se confundió e identificó con derroteros de preocupación social. Se dio el caso luego que se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués o

¹⁶⁴ Humberto E. Robles, “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”, en *Antología. Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, comp. Gabriela Polit Dueñas (Quito: FLACSO, 2001), 224.

pequeño burgués (Robles, 2001).¹⁶⁵

Proponemos establecer las resonancias que sirvieron como instrumento de denuncia y protesta social. El arte como praxis será el efecto diferenciador de los nuevos poetas al enfatizar fuertemente los valores estéticos y las estructura de poderes establecidos y el colectivismo suscitador:

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que patrocinaba Gallegos Lara, enrumbó con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquitada e injusta. [...] El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos, se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empiezan a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas marginados como, v. gr., Pablo Palacio (Robles, 2001).¹⁶⁶

Ruth Román (Quito, 1959) en un artículo publicado para Cartón Piedra, suplemento dominical del diario El Telégrafo, indica sobre el pensamiento de Alejandro Moreano los conceptos de *vaciamiento del cuerpo*, *apertura a la construcción del sujeto deseante femenino* y *libertad del disfraz* a partir de la figura de Pablo Palacio como contrapunto del discurso reivindicador¹⁶⁷. A modo de *rara avis*, Román destacará de Palacio una huida del lugar común capaz de desestabilizar los esquemas establecidos en las preocupaciones de reivindicar las condiciones sociales. La huida del cliché del lugar común en Palacio hará enfrentarse a los temas y retratar la automatización o sinsentido de la vida domesticada. A través del cuerpo oral, “Un hombre muerto a puntapiés” permitirá ficcionalizar una estética desacoplada a su tiempo y la distribución en formato escénico permitirá reivindicar los derechos humanos, específicamente en el área de

¹⁶⁵ Robles, “La noción de vanguardia...”, 247.

¹⁶⁶ Robles, “La noción de vanguardia...”, 246 - 247.

¹⁶⁷ Rut Román, “La literatura como matriz de la cultura en el pensamiento de Alejandro Moreano”, *Cartón Piedra (El Telégrafo)*, 18 de mayo de 2015, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-literatura-como-matriz-de-la-cultura-en-el-pensamiento-de-alejandro-moreano>.

género, fuera de su propio espacio. La propuesta de “Un Hombre Muerto a puntapiés (UHMAP)” hecho teatro responderá a la interpretación literal de la edición presentada por Alicia Ortega Caicedo (Guayaquil, 1964). En su trabajo introductorio recogerá las voces que afinan a un Pablo Palacio integrante del circuito intelectual quiteño cuyo estilo parece debatirse en un contexto esbozado por la idea de narración:

La escritura de Pablo Palacio muestra el proceso mismo de su trazado desde una hiperconciencia del acto narrativo; de allí la estructura fragmentaria de sus relatos, la superposición de discursos, los soliloquios, el uso del paréntesis, la parodia y la metaficción. Es una literatura que discurre sobre ella misma y que interpela al lector al hacérselo partícipe de un discurso que carece de certezas absolutas, pues el narrador parece poner siempre en entredicho sus propias afirmaciones. (Ortega Caicedo, 2009).¹⁶⁸

La idea de estilo en Pablo Palacio remitirá al tipo de resistencia de contextos marginales, aquellos desacoplados que perdieron el impulso múltiple de modernización. Retomemos las leyes descritas por Jordi Claramonte en su *Estética Modal*. Como vimos y enfrentamos anteriormente las leyes para los repertorios y disposiciones del postrenacimiento del siglo XVI bajo el eje de lo contingente y lo imposible, trataremos ahora enfrentar las leyes del paisaje en el cuento *Un Hombre Muerto a Puntapiés* bajo el modo de lo posible y la efectividad creativa contemporánea. Verifiquemos algunas máximas:

1. Sobre la ley de policontextualidad y la resiliencia. La colección de esta compilación de cuentos cortos permite describir un (con)texto literario dónde la literatura y los afectos de la recepción proponen reconocer una ciudad quiteña posible para situar los personajes periféricos en pleno centro del argumento. Aquí se incluyen *El antropófago*, *Brujerías*, *Las mujeres miran a las estrellas*, *Luz lateral*, *La doble y única mujer*, *El cuento*, *Señora*, *Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z*. Cada uno de los nueve cuentos incluirá un espectro estético propio y una oralidad situada disruptiva y agresiva de la década de los veinte: un carnívoro, una siamesa, un vicioso, una esquizofrénica, brujería, etc., como consecuencia del cosmopolitismo de la modernidad quiteña. Se rellenaron algunas de las quebradas de la ciudad y eso supuso una nueva

¹⁶⁸ Alicia Ortega Caicedo, “Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”, trabajo introductorio a *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*, de Pablo Palacio (Buenos Aires: Final Abierto, 2009), 27.

expansión moderna que pronto derivaría en la problemática del mestizaje nacional. Pablo Palacio mostrará un pensamiento ético para estos personajes nuevos periféricos y sociales que estremecen la lectura emocional del lector.

2. Sobre la ley de pertinencia instituyente. *Un Hombre muerto a puntapiés*, la edición completa de cuentos de 1927 fue recibida muy favorablemente fuera y dentro de la frontera nacional pero no ha tenido la suficiente fuerza de mantener el pulso de la cotidianidad en occidente. Pese a que este cuento es el más leído de la literatura nacional, apenas se conoce popularmente toda la producción literaria de este autor. El cuento en particular ha sido constantemente llevado a otros medios disciplinares como, por ejemplo, emisiones de radioteatro, audiolibros... La lectura de este cuento supondrá presenciar un asesinato y la sociedad siempre lo ha interpretado bajo los parámetros morales individuales del patriarcado. Hoy, revisando nuestra disrupción al ámbito de lo público, *Un Hombre Muerto a Puntapiés* siempre estará de plena actualidad en un territorio moderno, pese a él y su vaga interpretación. El estilo palaciano permitirá revisar los contextos modales que se situarán dando al retomar la vieja idea de una vanguardia.

3. Sobre la ley de irreductibilidad a un concepto. La obra palaciana supone para el espectador un paisaje agresivo pero confiable, sorpresivo pero cercano, cálido pero escalofriante. La lectura pública, pero de interpretación privada, ha supuesto una involución de su efectividad que no será revisada hasta una próxima lectura. Se sigue dando una reinterpretación negativa al suponer un triunfo de aquel que agrede y que se toma la justifica de manera individual. Los cuestionamientos positivos y negativos se acoplan al mismo valor ético sin que ninguno de sus elementos determinantes consiga tal efecto. Los imprevistos contemporáneos surgirán desde la indeterminación de una nueva objetividad.

La convivencia de lo múltiple en la obra palaciana permitirá reinterpretar hoy qué experiencias seguirán siendo molestas, no resueltas, injustificadas, y proponer una nueva revisión como vanguardia pluridisciplinar ¹⁶⁹.

[IV] ¹⁷⁰

¹⁶⁹ Alicia Ortega Caicedo, *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (Buenos Aires: Corregidor, 2017).

¹⁷⁰ Este trabajo está basado en “Sonologías de contexto en *Un Hombre Muerto a Puntapiés* hecho teatro”, ponencia de la mesa de comunicación *Teatro Ecuatoriano* presentada en el *XIII Congreso Internacional*:

Sonologías de contexto en *Un Hombre Muerto a Puntapiés* hecho teatro

La escucha efectiva tratará de centrarse en las experiencias de emancipación *performativas* del espectador para crear los paisajes multidisciplinares hoy. La práctica escénica o teatral permitirá desarrollar las prácticas múltiples derivadas de lo plural contemporáneo. Como vimos anteriormente, las prácticas plurales de la escucha efectiva permitirán conocer las fuerzas de autonomización estética a favor de la experiencia y el hábito efectivo. Hoy será posible volver a una oralidad transdisciplinar cultural evidenciado las variantes del mestizaje global. Para Jacques Rancière, el espectador cuenta hoy con una capacidad de conocer más allá de su posibilidad de actuar. En el primer artículo publicado de *El espectador emancipado* (2010) tratará de resolver la actual polaridad derivada de la vanguardia teatral de principio del siglo XX ¹⁷¹. La producción artística hoy puede construir un *escenario* de manifestación sonora y volcar las *aventuras* de un nuevo idioma transdisciplinar, definida en esta tesis doctoral como nueva objetividad contemporánea. Así trataríamos de definir la oralidad emancipada de nuestra comunidad global en particular y contar con el plural de artistas, cuentacuentos y traductores que proyecten lo efectivo al reconocimiento de la identidad emancipada del espectador hoy. El cuento de Pablo Palacio *Un Hombre Muerto a Puntapiés* suspenderá una oralidad difícil hoy de hacerse visible y que esconde una denuncia pendiente de lo humano habitual para el contexto del siglo XXI.

Hablar de sonologías de contexto en “Un Hombre Muerto a Puntapiés” abrirá sentido a la idea de acoplamiento en el encuentro de la práctica interdisciplinaria. El acoplamiento sensitivo que el cuento propone hecho Teatro se debate entre el lugar de lo necesario y lo contingente, de lo posible y lo imposible, de lo efectivo y lo inefectivo. La naturaleza modal de la representación teatral deberá ser resuelta en clave repertorial e incidir en el ejercicio creativo y en su receptividad política y social. El arco temporal marcado desde 1927 hasta nuestros días mantendrá abiertas las relaciones intermodales de la naturaleza sensible y performativa. Nuestra hipótesis será aquí la de establecer las gramáticas asociadas a los procesos *autopoiéticos* y de autoorganización desde un plano estético, político y social afín a la estética modal en el juego de las tensiones y soluciones

Literatura, memoria e imaginación de Latinoamérica y el Caribe (Pontificia Universidad Católica (Quito), noviembre 2017)

¹⁷¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

polarizadas. La propuesta sonora arrastra al espectador a los arrabales en una escena callejera que es analizada por ojos de un investigador desacoplado a su territorio tras los avances en los reconocimientos de los derechos civiles de la población LGBTQ+ ecuatoriana. “Un hombre muerto a puntapiés (UHMAP)” es un hecho teatral de Aarón Navia (Lugo, España 1983) sobre el homónimo cuento de Pablo Palacio. La narración oral, literal al cuento original, es llevado a escena a través del cuerpo físico y vocal. Navia recrea en primer lugar las voces de los personajes que describe Pablo Palacio: el narrador, Octavio Ramírez, el comisario de policía, Epaminondas y un joven muchacho. La voz del narrador adquirirá el contrapunto suficiente para modular una contradanza a razón de la investigación de un asesinato. Bajo el titular del diario *El Comercio* se dará paso a un entramado esperpéntico que evidencia el relato sobre los límites de un hecho (un asesinato a puntapiés) a ser juzgado a ojos del espectador. Como si de una primera terraza sonora se tratase, la literalidad del cuento pasa a ser expresión por evidenciar los por qué de llevar a alguien a matar a otro. La naturaleza de la palabra es ahora oralidad de un resultado evidenciador.

El cuento de Palacio se estrenó en MicroTeatro - La Bota de Guayaquil en junio de 2017 y se ha presentado ese mismo año en el Festival Interactos (Guayaquil), Festival Internacional de Artes Vivas (Loja) y Centro de Arte Contemporáneo (Quito) Hasta la fecha, en 2018 se ha representado funciones del texto íntegro en varios colegios de la ciudad de Guayaquil, en el Estudio Paulsen (Las Peñas), en el Festival de Artes FunkaFest (Guayaquil), en el Festival Internacional de Artes Escénicas (Guayaquil) y en Festival Internacional de Teatro de Manta (Manabí – Ecuador). La literalidad de la letra del cuento es representada por un único actor en una habitación o cajón negro en el que se van sucediendo los distintos personajes que en el cuento son presentados. La hibridación entre las disciplinas surge bajo el parámetro de la enunciación. La banda sonora propuesta será inspirada bajo una cita del compositor Alvin Lucier (1931) y que observamos en el envés del programa de mano (imagen n°. 1 e imagen n°. 2). Este compositor defendió que cada habitación responde una sonoridad presente y oculta. Las referencias acústicas del habitáculo serán la clave para asociar el modelo de interpretación a las sonoridades:

Para *I am sitting in a room* (*Estoy sentado en una habitación*, 1969), Lucier se grabó recitando el siguiente texto: “Estoy sentado en una habitación diferente de aquella en la que estás tú ahora. Estoy grabando el sonido de mi voz al hablar y voy a reproducirla en la habitación una y otra vez hasta que

las frecuencias resonantes de la habitación se refuercen de modo que cualquier parecido con lo que digo, con excepción del ritmo, quede destruido.” La obra refleja simplemente ese proceso (Ross, 2009).¹⁷²

La sonología aquí entendida hará referencia al concepto de paisaje sonoro y al tipo de relación que tiene el hombre con ese entorno o mundo acústico. En cuanto al diseño acústico cabe señalar que en nuestra actualidad disponemos de una maquinaria pluridisciplinar cuya responsabilidad reside en el tipo de carga intercultural que ella pudiera generar. Música y sonido compartirán el tipo de repertorización con base en el silencio. El bienestar social jugará un importante protagonismo en la recreación de ese paisaje sonoro. El limitante y fácil universo semiótico que la fotografía o las artes visuales son capaces de capturar disturba en el tipo de perceptividad que aquí perseguimos: un paisaje sonoro correrá el riesgo de caer en el tipo de olvido historicista sin poder recurrir a testimonios propiamente auditivos. La literatura permitió poner de manifiesto la reconstrucción de estos testimonios por el tipo de oralidad que de ella se desprende.

El pequeño desglose instrumental propuesto como banda sonora para “Un hombre Muerto a Puntapiés (UHMAP)” parte de la manipulación de unos sencillos utensilios capaces de emitir un sonido indeterminado. Estos sonidos fueron grabados en un estudio de grabación cuya línea temporal es marcada por el propio texto como resultado de una lectura *profunda*. Hojas de papel de un diario, un diapason afinado a 440hz, una sordina de trompeta, un vaso de cartón, agua y dos piezas de granadilla son los objetos utilizados para producir las atmósferas propuestas. El fumar de un cigarrillo a modo de rondó es propuesto a través de un *folye* (efecto de sonido) con una respiración pausada que acompaña al gesto sonoro. La constante referencia al diario aparece formalmente a modo de estribillo. Las estrofas contrastantes colorearán esta segunda capa de sonidos incidentales. Cabe destacar una tercera capa de composición sonológica en la representación teatral que son los generados por el actor con los materiales propios de la escenografía a través del papel y el plástico. Incluso, el mismo silencio es articulado a los tiempos de la narración en la estructura formal entre sección y sección. Solamente una referencia narrativa en voz en off femenina reza ese titular disparador de la narración.

El trabajo de iluminación y de escenografía completan las referencias de un lenguaje escénico asociado a un progresivo descubrimiento de las sombras y el contraste recreo en

¹⁷² Ross, *El ruido eterno...*, 460.

un habitáculo particular. La estética aséptica de un narrador que incomoda y del elogio de un descubrir entre tinieblas coronan la actitud de una transición entre masculinidad y feminidad que el actor recreará al transformarse en los distintos personajes. Como si de una sonoridad de la sombra y del espacio se tratase, la abstracción del lenguaje figurativo es propuesto por el encuentro interdisciplinar en el acto de hacer teatro. Trataremos entonces de descubrir el diálogo que los personajes plantean. El relato sonoro y corporal permitirá empatizar ahora con un Octavio Ramírez extranjero pero humano, marginado pero cotidiano. La tarea ahora será la de analizar el tipo de entendimiento sonoro sobre la capacidad de transformar el sentido moralizador de ese asesinato *injustificado*.

Paisaje (singularidad, numerosidad y predominancia) y geografía (sonidos tónicos, señales y marcas sonoras) pondrán en énfasis el comportamiento de un ser social. El hito sonoro será propuesto como el conjunto de las cualidades que una comunidad cuenta como punto de referencia propia asociado al modelo perceptivo colectivo. La contaminación acústica que nuestro entorno sufre de manera acelerativa pone en crisis un recobrar del talento asociado a la *audición limpia* o *clara audiencia*. En la búsqueda de un diálogo entre los sentidos y las figuras, el sistema de la escucha proporcionará un espacio compartido de lenguaje introspectivo. Nuestro conocimiento partirá del diseño acústico como lugar posible para el encuentro político y social.

Pablo Palacio, a través del cuento, puso en crisis la privación que sufre el lector en el modelo de consumo instigado sobre el paisaje político y social posible. El espacio disruptivo de la narración ya no tratará de resolver el duelo por los derechos individuales sino el tipo de relación de la que se desacopla un lector protagonista. El paisaje sonoro será propuesto como un modo de producción que se pone fin a sí mismo siendo el medio sensible que defina el entendimiento literario posible. El papel marginal del narrador buscará reorganizarse en el orden de los afectos. Los recursos referenciales estéticos de construcción semiótica pondrán en evidencia la sistemática denuncia de un acto aún no saldado. La similitud del conflicto recaerá en la manera de compartir las soluciones descritas en el campo de lo posible. Los referentes estéticos están servidos a razón de una escena narrativa que describe el impacto que le supuso tras la obsesión del titular del diario *El Comercio*. La lectura del hecho teatral es propuesta a partir un de narrador marginado por la sociedad, consciente, símil a la figura sociológica japonesa del *hihikomori* o individuos voluntariamente aislados de su entorno social, acercará la comunión del latir espectral. La indumentaria también nipona de la *hakama* propuesta para la escena teatral deja un desnudo torso muy alejado de la retórica del disfraz. La

fluidez dramática propuesta a través de un neutro basado en la idea de blanquitud es presentada a través de un maquillaje pálido como idealización de un dominador constructo social. Posicionarse en el lugar del agredido en vez del agresor cobrará aquí fuerza a través de la palabra, el gesto y el cuerpo. La semántica aplicada en la construcción de los personajes y los matices moralizadores que la entonación y escena provocan mantiene al espectador nuevo tipo de sospecha. Luces y escenografía terminan por coronar el dinamismo necesario de las secuencias bajo una única escena efectiva.

La puesta en escena sonora permite describir la mente de un narrador/verdugo permitiéndole al público trazar el contexto de Octavio Ramirez como víctima. El valor del juicio será el de una conducta contextual que difumina las fronteras de lo local criticando la falsa moral dominadora. El espectador ahora se enfrentará con un lugar al que no está acostumbrado permanecer, el del agredido y vilipendiado. La modernidad pocas veces encaró al sujeto burgués de manera tan florida como podemos observar en la obra de Palacio. *Un hombre muerto a puntapiés* narra la historia de un hombre que es arrastrado al desacoplamiento social tras los mecanismos de represión y dominación aceptados desde el humor y la ironía. La puesta en escena del cuento no es la narración distanciada de espectador aislado de su realidad. Es más bien, al contrario, el encuentro con la naturaleza de uno mismo y de las fuerzas moralizadoras que nunca fueron esclarecidas. La actualidad del hecho teatral pondrá de manifiesto el auténtico pretexto en el rechazo incondicional al individuo considerado como “vicioso”.

La propuesta sonora arrastra al espectador a los arrabales de una escena callejera que es analizada por ojos de un investigador. Juega con el método de la inducción propuesto por Bacon, maravilloso lugar de enunciación pero inestable en la interpretación del Arte por el Arte. Sin embargo, el encuentro entre las áreas del Teatro y la Música con la Literatura creará un juego expresivo del Arte por el Hombre desacoplado a su territorio tras los avances en el reconocimiento de los derechos civiles de la población LGTBQ+ ecuatoriana. El 25 de noviembre de 1997 se despenalizó la homosexualidad en Ecuador. Se suprimió del código penal el inciso primero del artículo 516 donde se criminalizaba dicha orientación sexual. Por un lado, la comunidad LGTBI debe atender a las reacciones de consignas neocoloniales a favor de la hipocresía social. El impulso que produce el acto de rechazar el lugar del marginal pone en relación los límites entre la naturaleza moral y el lugar de enunciación. “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”. Hoy ya no estamos en situación de justificar actitudes discriminatorias entre quienes loan, en su cotidianidad, al señor comisario o a Epaminondas, ese *señor de recio cuerpo (...)* que casi

llenaba la acera y que la emprendió a furiosos puntapiés:

¡Cómo debieron de sonar esos maravillosos puntapiés!

[...]

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sonoro. ¡Chaj!

¡Chaj!

[...]

Y después: [...]

¡Chaj!

¡Chaj! Vertiginosamente,

¡Chaj!

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas (Palacio [1927], 2008).¹⁷³

El aspirar de una *esencial, muy esencial* pipa y el crepitar frenético de las hojas del diario de *El Comercio* resuenan constantemente en la escucha del espectador. La escena sonora describe la mente de un narrador/verdugo que permite al público ponerse ahora en lugar de Octavio Ramírez, la víctima:

¿Cómo echar al canasto los palpitanes acontecimientos callejeros?

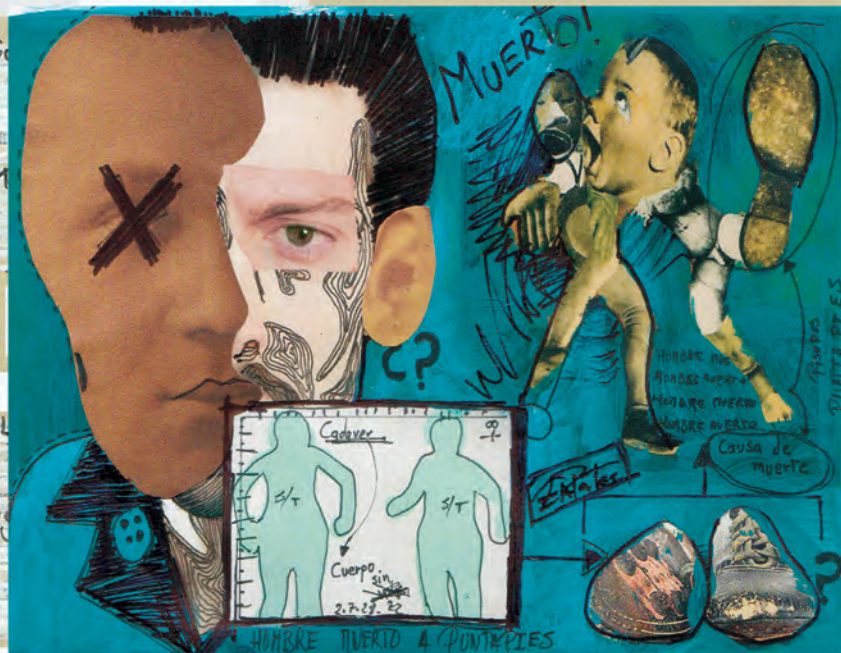
Esclarecer la verdad es acción moralizadora (Palacio [1927], 2008)¹⁷⁴.

El impulso que produce el acto de rechazar el lugar del marginal pone en relación los límites entre la naturaleza moral y el lugar de enunciación.

¹⁷³ Palacio, *Obras completas...*, 26-27.

¹⁷⁴ Pablo Palacio, *Obras completas, centenario de nacimiento* (1906 – 2006) (Quito UNAP, 2008), 21.

UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS



Un hecho teatral de

AARÓN NAVIA

sobre el cuento de P. Palacio



Luz: Amaranta Pico
Arte y Gráfica: Mayro Romero
Espacio sonoro: Norberto Bayo
Registro sonoro: Arsenio Cadena
Voz: Elena Gui

Imagen 1. UHMAP - Programa de mano (Frontal)
Lacosacultural

"Teenage dreams in a teenage circus
Running around like a clown on purpose
Who gives a damn about the family you come from
No giving up when you're young and you want some

We are not what you think we are
WE ARE GOLDEN, WE ARE GOLDEN"

MIKA. Life in cartoon motion. 2007

"Yo le perdono al régimen por lo que me ha tocado. Finalmente no es nada grave, solo una pérdida de energía y un despotenciamiento. Pero soy de los afortunados y hay cosas más allá de mi experiencia sobre las que habría que meditar."

SALVADOR IZQUIERDO. Te perdono régimen. 2017

"Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado."

F. G. LORCA. Soneto de la dulce queja. 1936

"PERO ESO QUE GENERALMENTE SE LLAMA BELLO NO ES MAS QUE UNA SUBLIMACION DE LAS REALIDADES DE LA VIDA, Y ASI FUE COMO NUESTROS ANTEPASADOS, OBLIGADOS A RESIDIR, LO QUISIERAN O NO, EN VIVIENDAS OSCURAS, DESCUBRIERON UN DIA LO BELLO EN EL SENO DE LA SOMBRA Y NO TARDARON EN UTILIZAR LA SOMBRA PARA OBTENER EFECTOS ESTETICOS."

J. TANIZAKI. ELOGIO DE LA SOMBRA. 1933



"Con guantes de operar hago un pequeño bolo de lodo suburbano.
Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le
habrán encontrado carne de su carne."

P. PALACIO. Un hombre muerto a puntapiés. 1927

Revista del mes

"Toda habitación tiene su propia melodía oculta hasta que es hecha audible", A. LUCIER. ca 1970

Imagen 2. UHMAP - Programa de mano (Envés)
Lacosacultural

Capítulo 7. Ecología sonora y mediación cultural actual.

La escucha derivada, 169; *Transformar la memoria: la responsabilidad como espacio de reflexión institucional*, 176; La contienda estética de la escucha y el pensamiento sonoro actual, 179.

*Rumiñahui,
a ti te ando buscando,
por ti pregunto al viento que ruge como un puma en la montaña
a los ríos pregunto cuando saltan alegres y libres por los Andes
a los maizales que conspiran entre inquietos susurros*

*Rumiñahui,
a ti te busco, a ti te buscamos, a ti te busca el pueblo
busco tus huellas de coraje y fuego
y paso de huracán y de batalla*

“A Rumiñahui – Cara de Piedra”, *Ñaupamanta Kaynamanta Kunankaman* (2009), Enrique Males

[I]

La escucha derivada

Llegados a este punto, solamente nos quedaría trazar las posibilidades de lo que denominamos *peridisciplinariedad* contemporánea. La práctica sonora contemporánea hoy cuenta con un sinnúmero de estrategias para diversificar tanto la práctica como la interpretación y la recepción de lo musical. Las instituciones hoy buscan incorporar estrategias de integración y formación para la construcción de una identidad compositiva afín a sus resonadores en, desde y para las disciplinas creativas. La comunidad derivada del acontecimiento revolucionario de lo sonoro fidelizará una escucha hacia la objetivación artística, es decir, un oyente de lo derivado reconocerá el lugar donde se produce la acción. Nuestra propuesta tratará de reconocer la ineffectividad que se establece hoy para la conservación, en primer lugar, y para el hábito, en segundo lugar, alrededor la escucha de las músicas del Arte Sonoro. Pero eso se dará cuando definamos la sexta y

última declinación propuesta en esta tesis doctoral. La consigna propuesta para este análisis será la de conocer las relaciones disciplinares de lo necesario, de lo contingente, de lo posible e imposible y de lo efectivo para cerrar en este capítulo una última derivación relacional y modal de lo inefectivo. La peridisciplinariedad significa “deambular” entre disciplinas en búsqueda de nuevas significaciones expresivas para energizar las prácticas proyectuales contemporáneas, comunitarias, contendedoras, integradoras, plurales. Nuestra tendencia hacia lo derivado tratará de proponer ciertos elementos contextuales que permitan reconocer un dinamismo periscópico para lo sonoro hoy. Este dinamismo tratará de poner en marcha una experiencia sonora capaz de llevar lo efectivo hacia una identidad cultural propia en construcción permanente.

Para la ecología acústica, un paisaje será el entorno concreto de un lugar determinado, definible y utilizable. R. Murray Schafer define el paisaje sonoro como un entorno en el que debemos tomar conciencia de las sensaciones perceptivas de la experiencia. La escucha derivada buscará documentar y preservar los paisajes del habitar acústico. Así se defenderá en los distintos foros mundiales de ecología acústica (WFAE) intentando elucidar las relaciones entre los habitantes y el entorno acústico en el que viven. La propuesta de la ecología acústica tratará de derivar la práctica peridisciplinar hacia un proyecto mundial para el paisaje sonoro (WSP). Los sonidos disponibles para una escucha derivada tratarán de proponer una metodología científica para los seres humanos (antropofonía), para los sonidos producidos por organismos vivientes (biofonía) y para los sonidos producidos por elementos y fenómenos naturales (geofonía). Esta paleta compositiva permitirá a la escucha consciente conocer la tendencia por separar los sonidos de sus fuentes (esquizofonía) y de proponer amplitud de fondo entre el equilibrio armónico entre emisores y receptores al respetar cierto orden con el paisaje (alta fidelidad) o, por el contrario, proponer un resultado aniquilador al resto de las especies sonoras (baja fidelidad). El paisaje sonoro será el medio para conocer el lenguaje de una escucha consciente y derivará el recorrido individual o colectivo hacia una escucha consciente que activa, codifica y analiza los *complexos* sonoros. Schafer propondrá una ciencia que trate de conformar el potencial auditivo de nuestro recorrido y discriminar todas las marcas sonoras imposibles que dan significados a lugares y encuentros que coexisten en entornos peridisciplinarios. La ecología sonora buscará la manera ética de recuperar los ambientes estéticos que los compositores disponen para adecuar su sonido instrumental. El arte sonoro y la ecología acústica comparten relaciones sónicas, ambientales y comunitarias. Hildegard Westerkamp (1949) señalará la importancia del

paisaje sonoro como herramienta de composición estética. Pauline Oliveros (1932 – 2016) propondrá una escucha profunda que da instrucciones de un quehacer auditivo a través de la meditación sónica. El paisaje sonoro señalará una geografía que define los consensos relacionales desde el campo de la escucha. Será necesario tomar conciencia de los rasgos acústicos y de los desafíos del habitar sonoro. Debemos considerar el pequeño matiz entre el arte sonoro como grupo de actividades que consideran el sonido como matriz productiva y la audición como materia prima para expresar artes y el paisaje sonoro como el complejo acústico de los ambientes naturales o urbanos. Para Schafer sonido y cultura definirán peridisciplinarmente localidad y lugar. Los paisajes sonoros “cuentan” verdades acerca de la comunidad porque estos nos envuelven. Parafraseando a Schafer, ya que las orejas no tienen párpados, estas serán los testigos de una narración sonora capaz de identificar individuos. La escucha derivada permitirá discriminar una sensibilidad auditiva a través de los archivos y las colecciones acústicas y no acústicas que desarrollen un conocimiento contextual biológico; pensemos en los estudio y conservación de la biodiversidad acústica. Resultará interesante centrar la atención de los sonidos hacia la objetivación artística y en la experiencia sonológica derivada de la imaginación profunda. La escucha peridisciplinar permitirá reconocer el paisaje sonoro de lo público respondiendo a un análisis sistemático de emociones y experiencias de un paisaje poético para descifrar bruscamente los ejercicios fetiches que serán inspirados a partir de una rebeldía creativa de liberación artística contemporánea.

La escucha derivada buscará reestablecer una aproximación metodológica para las diferencias entre arte acústico, arte sonoro o arte del sonido. El arte acústico tratará de buscar las particularidades del objeto musical. Pierre Schaeffer publicó en 1966 el *Tratado de los objetos musicales* (1966) proponiendo analizar lo musical desde lo causal, lo semántico y lo “reducido”. Murray Schafer publicó *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (1977) y propuso analizar lo sonoro como un paisaje integrador derivado de lo natural, de lo vivido, de lo rural, de lo industrial y de lo eléctrico. Pauline Oliveros publicó *Deep Listening* (2005) proponiendo una escucha sonora que “recupera” pasado y presente ¹⁷⁵. La práctica de lo sonoro tratará de contener expresión científica y organización estética al amparo de la ecología acústica. El *complejo* para lo sonoro tratará de resolver los conflictos culturales a través de repertorios que traten sobre la ancestralidad de la comunidad hoy como otras formas de conocer nuestro quehacer

¹⁷⁵ Oliveros, Pauline, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Nueva York: iUniverse, 2005).

creativo. El artista contemporáneo de lo sonoro considerará el taller como el espacio de construcción de su propia escucha al investigar sobre el espacio subjetivo las configuraciones para ser visto/oído. El taller del compositor acústico tratará de definir una aproximación de la materialidad que permita, primero, un acceso a la comprensión (percepción, comunicación, lingüística y estética musical) y, segundo, un entrenamiento auditivo para las artes sonoras. La primera aproximación tratará de definir formalmente la decodificación de una ancestralidad sónica. La segunda atenderá a los procesos internos que se dan durante el proceso de creación de la obra. Las instituciones educativas de lo sonoro, como tarea actual, deberían permitir transitar ambas actitudes. Por un lado, mostrará su apertura hacia las relaciones culturales del presente y, por el otro, permitirá un replanteamiento transdisciplinar para el ejercicio de la escucha sónica. Latinoamérica cuenta, para la hibridación del lenguaje occidental, con un nuevo género denominado mundial llamado Arte Sonoro. El Arte Sonoro tratará de hacernos entender las relaciones múltiples e interactivas entre Artes y Ciencias para abrir el desarrollo técnico y tecnológico a través de las nuevas generaciones culturales. La propuesta del Arte Sonoro tratará de investigar las fuentes y los timbres hacia una práctica artística individual. El taller adquirirá el formato disruptivo de laboratorio para “sentir” y “mostrar” que no se dan límites en las posibilidades de conexión política y social; pensemos en las propuestas disruptivas de Joseph Beuys (1921 – 1986) más allá de su objetivación en el coyote, en el bastón o en la *parangolé* misma.

El objeto sonoro será obra en su forma pasiva para activarse mediáticamente en el público. En el laboratorio podemos encontrar los procesos de experimentación personal para el espacio, la forma, y el “movimiento”. La energía sónica que se produce tras la experiencia audible privada permitirá vehicular un quehacer para el hecho sonoro y unas cualidades para su espacialización objetual. Las cualidades acústicas (tomo, timbre, intensidad, temperamento, etc.) y las cualidades referenciales (espacio, dimensión, imagen, comunicación, etc.) expandirán a lo peridisciplinar plástico, intermedia y sonoro. La escucha derivada tratará de mostrar, por un lado, el cambio de las geografías y de los patrimonios culturales en la era contemporánea y, por el otro, otros espacios y otros territorios relacionales para el Arte Sonoro. ¿Es posible pensar en un territorio meridiano y equinoccial expresando el tema de la otredad a través de una imaginación multidimensional? ¿Es la escucha derivada una escucha compleja de lo pluriverso y una perspectiva fragmentaria de la narración sonora? ¿de qué manera podemos sumergirnos en un paisaje de texturas de la historia de nuestro cuerpo para reflejar la identidad sonora

de cada comunidad ancestral? Pensemos en Llorenç Barber y en sus conciertos de campanas que llevan dándose treinta años:

Hay un proceso de aprendizaje y experimentación que comienza en 1988 y que abarca conciertos en más de ciento cincuenta ciudades. Sin embargo, al mismo tiempo que se perfecciona el sonido o se gana en timbre y en masa, se pierde la sutileza compositiva espacial. Se trata de coordinar ambas cosas. Para mí, una composición no es tanto un lugar de especulación como un lugar eficaz; eficaz, ante todo, comunicativamente; eficaz, hasta el punto de transformar al oyente. En algunas ciudades puede apetecerme inventar o probar, pero en otras no tengo ningún inconveniente en repetir la misma escritura. La música, cuanto más útil, más autorrepetitiva se vuelve. No es algo que me preocupe, porque al final, resulta que no te repites nunca; ya se encargan la orografía, los meteoros, el urbanismo, los materiales que entran en reverberación y la propia memoria de los auditores de que aquello suene cargado de singularidad (Barber y de Francisco, 2003).¹⁷⁶

Las lecturas de las partituras deben facilitar el trabajo de la composición e interpretación contemporáneos ante una nueva sensibilidad. El arte sonoro mostrará hoy cierto esplendor para la objetivación del paradigma del tiempo. Llorenç Barber llamará a la música de contexto como las músicas de *interperie*, como una especie de encuentro con el quehacer, cómo responder, cómo dialogar y cómo encontrarse con ellas. ¿Qué diferencias se darán entre música como arte experimental y como arte sonoro? Barber considerará que a veces serán lo mismo, al menos deberíamos considerarlo como una *mosca tras la oreja*. El musicólogo Rubén López Cano interviene, junto a Chema de Francisco, en la entrevista/reflexión “Cinta número 9” de *El Placer de la Escucha* de Llorenç Barber, para dar respuesta a la escucha derivada de la composición sónica contemporánea:

La gran asignatura pendiente de la teoría musical es la reflexión sobre la escucha; aventura creativa; una poética de la escucha que pugne por elevar la audición a una de las bellas artes. Hubo que esperar a Murray Schafer y su

¹⁷⁶ Llorenç Barber y Chema de Francisco, *El placer de la escucha* (Madrid: Árdora, 2003), 108.

proyecto de soundscape para encontrar algo parecido. En la poética de Llorenç Barber, la escucha es el agente fundamental para repensar la totalidad de la música, lo cual atenta contra la imagen mitológica del autor como principio y fin de la creación musical. La amenaza del anonimato resulta insoportable para un creador “serio”. Narciso no quiere dejar de contemplarse en el espejo (Barber y de Francisco, 2003).¹⁷⁷

La escucha derivada tratará sobre la consigna de leer el presente, uno que ya no es libre y distinto, de una manera totalmente diversa. Parafraseando de nuevo a Barber, el giro ético de la composición contemporánea ecológica se producirá viviendo para mejorarnos mejorando; y así, mejorando mejoraremos. Propone, de manera disruptiva, crear desde el compromiso de no repetirse eternamente. La escucha periférica aportará otra configuración para la experimentación de lo sonoro de culturas y memorias ancladas en el sentido de la imagen, sea real o ficticia. El cinemista español Val del Omar (1904 – 1982) trató de definir las experiencias derivadas del arte espectacular para lo que se escucha de manera inconsciente teniendo gran poder e influencia sobre el oyente pedagógicamente:

¿Se puede poner en marcha a cada uno en su camino?

¿Es posible educar el instinto?

¿Se puede uno comunicar con el ser humano por un conducto que escape a la revisión de la conciencia? (Carmen Pardo, 2015).¹⁷⁸

Val del Omar propuso para su escucha un sistema diafónico que consistía en mostrar las implicaciones sónicas entre el individuo y los medios de difusión y comunicación. La televisión, la radio, y ahora internet proponen investigar producción y reproducción sonora y el sistema diafónico surgirá en el acople sonido, imagen, memoria y experiencia. La pensadora española Carmen Pardo indicará que el sistema diafónico *consiste en establecer la unidad entre el ver y el mirar; el oír y el escuchar; y acompasar el paso a un ritmo propio*¹⁷⁹. Será lo autómatas de lo sónico y su relación sonora las que permitan

¹⁷⁷ Barber y de Francisco, *El placer de la escucha...*, 111.

¹⁷⁸ Carmen Pardo Salgado, “Un nuevo mundo del sonido. Val del Omar”, en *Historia y presencia del arte sonoro en España*, ed. de Grupo MASE (Granada: Banda Aparte, 2015), 118.

¹⁷⁹ Pardo Salgado, “Un nuevo mundo del sonido...”, 121.

reconocer en las músicas electrónicas un comportamiento derivado hacia la experiencia comunitaria. Para cerrar esta primera sección, trataremos de sintetizar la familia semántica para esta propuesta de escucha derivada:

TABLA N° 10

Sexta declinación	Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
<i>Peri</i> <i>[anti(auto)]</i>	Escucha consciente	Paseo sonoro	Paisaje sonoro	Arte Sonoro
	Mediación sónica	Sistema de escucha	Taller creativo	Laboratorio
	Biodiversidad acústica	Arte Acústico	Arte del Sonido	Ecología sonora

La ecología acústica propone un nueva configuración tecnológica y sensorial. El espacio acústico de los trescientos grados en simultaneidad se debe a la información derivada de la oralidad apareciéndose como lenguaje y escritura. Desde la aparición de la electricidad hasta la era digital se ha encauzado el paradigma de lo sónico como sesgo visual que se concentra en la imaginación de la conciencia subliminal y ambiental correspondiente a la multisensorialidad del paisaje de lo emocional. Las vanguardias, las neovanguardias y las artes tecnológicas actuales proponen una escucha consciente para la objetivación creativa de la experiencia cultural. El conocimiento de lo sónico para las artes peridisciplinarias tratarán de definir la imposibilidad actual que deriva el conocimiento hacia una ciencia de lo efectivo resueltos en la información inmediata, la percepción de la materia sonora y el espacio acústico actual para que la ecología de lo sonoro considere la audición como marco posible para organizar nuestra experiencia. La creación contemporánea propone una escucha discursiva de narraciones interminables e impredecibles horizontes para la activación perceptiva de lo sonoro. El Arte Sonoro propondrá, por una parte, una comunicación voluntaria que se activará en la escucha, por la otra, una identidad

tecnológica como caja de resonancia de las experiencias poéticas en el habitar cultural. La escucha derivada trazará nuevos significados para lo sonoro y la convivencia de lo sónico como un lenguaje artístico ancestral y biodiverso compartido.

[II]

Transformar la memoria: la responsabilidad como espacio de reflexión institucional¹⁸⁰

La responsabilidad institucional de dinamizar el patrimonio cultural empieza por favorecer ciertos debates intergeneracionales que ayuden a construir dinámicas de reflexión en torno a la educación artística superior y la formación de espectadores en la actualidad. La prensa ha permitido construir en el presente un régimen de dependencia con el pasado muy difícil de romper en cualquier tipo de sociedad. Un archivo abierto debe responder a la capacidad de reinterpretar en un sinfín de interrelaciones posibles de manera colectiva. La Universidad de las Artes cuenta desde el año 2015 con el acervo del archivo histórico de prensa del diario El Telégrafo. Los alumnos serán quienes propongan, a través de sus intereses individuales creativos y disciplinares, una revisión de hechos históricos que permitan construir un diálogo con la colectividad intergeneracional. Nuestra propuesta partirá por accionar y elaborar pautas dinámicas en la construcción de identidades, sean estas de tipo social y/o cultural, haciendo visible una metodología procesual transformadora capaz de transmitir colectividades a través de la apropiación de lo colectivo¹⁸¹.

La *responsabilidad* que anunciamos tiene relación con una práctica artística común cuyos resultados permiten la posibilidad clínica de revisar los procesos creativos propios a favor de un crecimiento integral en la construcción de una identidad creadora autónoma. Necesitamos desarrollar prácticas colectivas transversales e interdisciplinares como éstas que permiten revisar el actual hermetismo que los Archivos potencian en la elaboración de nuevas significaciones con las generaciones del presente y que permitan resignificar

¹⁸⁰ Memoria publicada *ILIA, debates sobre la investigación en Artes* en el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes (Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017), 115-125).

¹⁸¹ Miguel Álvarez-Fernández, "Sonido, musicología, archivo: tres genealogías (hacia un catálogo de arte sonoro)", *Boletín DM*, n.º 16 (2012).

nuevas aproximaciones, articulando y desarticulando los templos de conservación del pasado. *Transformar* aquí apunta al aparato crítico de señalar la capacidad para dar forma a productos creativos propios en estados formativos de aprendizaje en Artes; en aras de la transdisciplinariedad. Por *memoria* debemos señalar aquí el golpe de efecto que se articula a partir de encontrar nuevas relaciones y aperturas de significados de habilidades críticas y autonomizadoras para los procesos de creación.

Creo que la educación es el método fundamental para el progreso y de la reforma social. [...] Creo que cada enseñante habría de darse cuenta de la dignidad de su llamada; que es un servidor social puesto aparte para mantener el orden social apropiado y para asegurar el correcto crecimiento social (Dewey [1987], 1997).¹⁸²

Todo creador debe reflexionar sobre el lugar de la experiencia apropiada en nuestra configuración como individuo político y social. Nuestra responsabilidad debe ser tamizada por un espacio "adecuado" que acompañe todo proceso formativo, sea en la escuela o en la universidad. John Dewey apuesta por un tipo de responsabilidad coronada a partir de la experiencia. El carácter *situado* que Dewey nos propone al analizar la estructura de los fenómenos disciplinares permite revisar el tono de los discursos establecidos y los límites contextuales que nuestra sensibilidad estética moderna pudo cristalizar en la crítica periodística ilustrada. En primer lugar, debemos pensar los territorios como un punto de partida para enfrentarnos al análisis de nuestro *complexo* o paisaje extendido. El archivo del diario El Telégrafo data su origen el 16 de febrero de 1884 y permite acercarnos con perspectiva histórica a un rango temporal específico. Cinco, diez o veinte años pueden ser mostrados en dos, tres o cinco volúmenes. La relación del archivo con el estudiante parte del uso cotidiano del diario como relato histórico que se posiciona como voz del pueblo: un nuevo individualismo y una nueva configuración de un ciudadano responsable y adecuado en el marco de la creación artística contemporánea. Las formas globales que aquí se desprenden para la reflexión posterior de los trabajos de apropiación a presentar partirán de la idea del paisaje, del retrato y/o autorretrato, del bodegón, vanidad o desnudo, de la figuración y de la

¹⁸² Dewey, *Mi credo pedagógico...*, 53-56.

abstracción material como medio transmisor de experiencia ilustradas loables que parten de lo clásico como el lugar sensible en términos relacionales.

Lo que aquí interesa es el objeto y experiencia a favor del concepto. Debemos acercar nuestro análisis a los formatos responsables del medio de comunicación y que en este caso señalamos desde la prensa. Para el análisis de las propuestas resultantes, la memoria permite al ejercicio de la composición poder apoyarse en ésta para la codificación del lenguaje, interpretado como resultado creativo. La obra resultante deja en el lugar de la producción artística una denuncia de lo no dicho, un olvido del que nunca fuimos conscientes, de otros paisajes posibles:

Tenemos grabadoras integradas: la memoria. Esto es lo que los ordenadores no tienen suficiente, y además no siempre tienen acceso a todos los rincones de nuestra memoria viva. Supongo que eso es lo que toda la pasión para la grabación está a punto. Sin memoria, no tendríamos conciencia (incluso si no sabemos qué es la conciencia, exactamente) (Oliveros y Frere-Jones, 2014).

183

Este archivo contiene crónica, publicidad, fotorreportajes, viñetas cómicas, clasificados y cartas al director en las que progresivamente ha ido acumulándose diversas experiencias con el objeto establecido, es decir, con los múltiples formatos que nos proponen el conocimiento discursivo del pasado. Encontraremos ciertos usos del lenguaje que son ecos de un entendimiento muy alejado de nuestro presente. Dar apertura a los procesos de reactivación de la memoria y conseguir dar nuevas interpretaciones al material histórico rearticulan un proceso intergeneracional que todas las sociedades necesita para la formación de espectadores y resignificaciones colectivas para un futuro *procomún*. Así, la permeabilidad será esa capacidad de permitir filtrar las experiencias de la creación en estos procesos formativos clínicos creativos y dotar a la experiencia de ese carácter responsable que conceptualmente ilustra el anhelo por salir a lo imposible.

La estrategia de la apropiación como lenguaje habilitante al proceso creativo contemporáneo debe ponerse en evidencia a partir de tres escenarios posibles. Primero, daremos pistoletazo de salida a partir del concepto mismo de apropiación y de las estrategias de impregnación del yo que ya nos advirtió Jacques Derrida (1930 – 2004) en

¹⁸³ Pauline Oliveros y Sasha Frere-Jones, “The Recording Angels”, *New Yorker*, 14 de abril de 2014, <http://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/the-recording-angels>

su *mal de Archivo* y su deriva psicoanalista. Debemos recuperar la idea del *bloc mágico* que describió la vertiente freudiana. Al discurso de la conservación le asociaremos una puesta en escena del archivo como *acto molesto de la cultura*, heredado a partir del acto creativo y temática determinados. El segundo lugar parte por enfrentar historia y memoria en los procesos de apropiación de lo colectivo. Los resultados discursivos del acontecimiento asociado hacen del *montaje literario* la cuota de satisfacción que la modernidad reclama. El tercer lugar, sin embargo, apela a nuestra inmediatez más cercana en nuestra condición posmoderna y en la conciencia ciudadana, a través de la ironía y el espectáculo. La esfera pública y cultural propone recordar monumentalmente hechos del pasado que permitan valorar los cambios históricos establecidos; así nuestra experiencia con el archivo se aleja de un hermetismo tendencioso de saturación hacia estrategias adecuadas y responsables del material sensible comunitario en procesos de autonomía y empoderamiento personal en Artes.

El proceso de desarticulación que a partir del archivo histórico se desarrolla, nos permite reconocer la experiencia privada del pasado de una manera colectiva en el presente. La asunción de un aparato semiótico afín a un proyecto creativo propio y original capaz de incidir en los ámbitos relacionales del observador/prosumidor ayuda no solo a enriquecer la descarga visual para vehicular los conceptos que seleccionamos, sino que permiten empatizar de manera regionalista una nueva mirada y tipo de emancipación que permite entender la copia como un original. Casi sin querer entrar en las instrucciones de una metafísica deleuziana sobre el calado pensamiento postfragmentario pero unificador para una América Latina pendiente, las estrategias de apropiación colectiva permitirán desarticular el imperativo dominante del ganador en la lucha de la inverosímil carga de lo mestizo de antaño. La liberación del mensaje y de la dominación de un lenguaje obsoleto por hecho y por derecho ayudan a movilizar la idea de la creación hacia un proceso integrador fértil permanentemente a disposición de los individuos.

[III]

La contienda estética de la escucha y el pensamiento sonoro actual¹⁸⁴

¹⁸⁴ Este trabajo está basado en “La contienda estética y el pensamiento sonoro actual”, ponencia del panel *Artes y Comunicación*, presentada en el *II Congreso Internacional de Investigaciones en Ciencias*

Un paisaje sonoro describe un entorno concreto de un paisaje determinado, útil y definible para reflejar nuestra identidad y reformas del presente. Será necesario tomar conciencia de los rasgos acústicos, de los desafíos del habitar sonoro y de las cualidades referenciales y acústicas que definen el hecho sonoro como un paisaje asociado al espacio de lo personal. La conciencia de la comunicación sonora en el quehacer colectivo traspasará cuerpo y forma de los ambientes sociales, políticos y culturales que definen una geografía de los consensos relacionales para el campo de la escucha. Trataremos de establecer el vínculo emocional que se deja ver como la impronta acústica de la música y la palabra, en las posibilidades de combinación. La experiencia de la escucha ecológica buscará documentar y preservar los paisajes, reales o de ficción, del mundo acústico. Los sonidos producidos por los seres humanos, por los organismos vivientes o por los elementos y fenómenos naturales conformarán ahora una paleta compositiva con base en la escucha consciente. Reconoceremos los estratos sonoros que ayudarán a comprender los niveles de conflicto narrativos en un mundo de información simultánea. Debemos tomar conciencia del *complexo* acústico y reconocer nuestras sensaciones perceptivas propias de una comunidad sonora contemporánea.

La nueva configuración tecnológica y sensorial de era la electrónica ha supuesto una nueva corriente para la creación sonora hoy. El espacio sónico disruptivo permanecerá en el mundo de la emoción dinámica del gesto de la escucha cuya expresión y organización convergen hoy en la ciencia de la ecología acústica. Marshall McLuhan consideró que en los pueblos primitivos pre-analfabéticos se dio una simultaneidad entre sonido e imagen hasta que este segundo se impuso sobre el primero, es decir, cuando la oralidad aparecía en el lenguaje y escritura social. Su famosa idea de “aldea global” propondrá reconocer las herramientas electrónicas que permitan recuperar cierta prioridad hacia nuestro sentido de la percepción auditiva. La acústica sonora propone un lenguaje diverso en sus combinaciones y dependerá de la experiencia sensitiva que el oyente tenga en el medio sonoro. La ciencia de las percepciones acústicas se rebelará como experiencia contenedora de resonancias, ecos y correspondencias. La palabra es tiempo visual presente, pero en ella se antecede el gesto expresivo de la experiencia y el espacio acústico organizadora de la percepción. Las vanguardias experimentales modernas, según McLuhan, aceptaron los conceptos de fondo, figura y campo para tratar de responder la

Sociales – Nuevos caminos epistemológicos y metodológicos en Ciencias Sociales (Universidad Casa Grande (Guayaquil), septiembre 2018).

dominación de los parámetros de la percepción visual y cuyo interés se centró en la figura como foco de atención. El marco posible para organizar la experiencia se establecerá en una relación tretrádica entre fondo, figura, campo y cultura. La percepción del artista conformará la experiencia del objeto modal y será capaz de darle relación al aspecto perceptivo previo cultural. La recepción del objeto musical no se resolverá solo en las relaciones del campo en el que está inmerso, sino que también apuntaría hacia las causas de las figuras concretas autoconscientes y/o de su vida privada:

El verdadero significado de la leyenda de Narciso es que no se enamoró de la imagen de sí mismo sino de un rostro de un aparente extraño. Zeus lo hizo mirar el espejo de agua que le devolvió el reflejo de alguien parecido a él pero lo suficientemente diferente como para ser fascinante. No era una réplica sino una re-presentación. Esto es precisamente lo que sucede cuando proyectamos nuestras funciones físicas y psicológicas hacia el mundo exterior. Las “amputamos” porque no debemos observar por mucho tiempo una reproducción realista de nosotros mismos. Hasta cierto punto, la función del arte es proporcionar una distancia soportable (McLuhan y Powers [1989], 2015).¹⁸⁵

La ecología acústica será entendida como el programa adecuado para el intercambio en red que permitiría evidenciar el mapa sonoro mundial desde una conciencia íntegra y primitiva. Se propone una arqueología de los medios para recuperar las oralidades de las minoridades en los medios masivos. La radio, la televisión, el fonógrafo, la radio e internet dan forma a un pensamiento sonoro y debemos ser capaces de resolver con disruptividad los lenguajes que no estimulen las psicopercepciones modales y relaciones con el medio. Encontraremos entre McLuhan y Schafer un nuevo espacio para definir el encuentro entre acústica, epistemología, teoría sonora y conocimiento. ¿Cómo se encuentran sonido y escucha en una sociedad mediática? Trataremos de entender lo sonoro como una relación simultánea entre sociedad, objeto, experiencia y sensación sonora. La estética declinada buscará poner en marcha lo relacional y lo contextual de las prácticas artísticas para generar experiencias compartidas en la producción y recepción de estas. Steven Feld propondrá una nueva lectura metodológica para expandir las

¹⁸⁵ Marshall McLuhan y B. R. Powers, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (Barcelona: Gedisa, 2015), 125.

prácticas de la antropología del sonido. La propuesta de la *ontología relacional* trazada por Feld extenderá hacia la acustemología contemporánea la capacidad para lo sonoro experimental, relacional, contextual, emergentes, oportunos, constructivos y selectivos:

Acoustemology likewise writes with but against “soundscape”, the key legacy term associated with Schafer and particularly his debt to the theories of Marshall McLuhan. (...) Acoustemology prioritizes histories of listening and attunement thought the relational practices of listening and sounding and their reflexive productions of feedback (Feld, 2015).¹⁸⁶

Para Feld, la acustemología propondrá un compartir de otras formas de relacionarse entre las *fuentes de acción* y las variaciones humanas, no humanas, vivas o no, orgánicas o tecnológicas. La acustemología ocupará el espacio entre paisaje y ecología al proponer la escucha como un hábito contemporáneo, es decir, como el habitar en la selva donde será imposible saber la procedencia inmediata de la fuente. Esta metodología propondrá el cohabitar sonoro y el reconocimiento de sus descriptores conformarán la paleta compositiva para mediatizar la relación social:

In years of listening to how sounding-as- and sounding-through-knowing is an audible archive of long-lived relational attunements and antagonisms that have come to be naturalized as place and voice (Feld, 2015).¹⁸⁷

Los estudios de Feld se centran en Papúa Nueva Guinea en la Oceanía, pero podemos resaltar en su procedimiento un interesante resonador ecuatorial al resaltar una sensibilidad sonora para la visión ecológica del lenguaje, para la música y para la acústica. Nuestros intereses son comunes: reconoceremos las pluridiversidades denostadas para contrarrestar lo colonial y lo imposible de sus narratividades diversas. La ecología acústica y los estudios de los paisajes sonoros podrían ayudarnos a mantener las formaciones históricas de sensibilidad “vivas” hoy en las culturas auditivas. No trataremos de realizar un estudio etnográfico y significativo de lo sonoro en las multiétnias existentes del Ecuador, sino de enfrentar el modelo antropológico a la deriva

¹⁸⁶ Steven Feld, “Acoustemology”, en *Keywords in sound*, ed. David Novak y Matt Sakakeeny (Durham: Duke U.P., 2015), 15.

¹⁸⁷ Feld, “Acoustemology...”, 19.

disciplinar de la escucha y del relacionarnos en lo sonoro hoy, es decir, en lo social y lo cultural, lo rural y lo urbano, lo diverso y lo multiverso, lo adecuado y lo evocador para la comunidad creativa y artística contemporánea. Las jerarquías sociales del espacio-tiempo global han supuesto una dramática historia de la explotación, tanto de los recursos como de los cuerpos hábiles. La acustemología, al proponer una antropología del sonido al servicio de lo relacional y contextual para las tendencias y transformaciones de los ambientes sonoros, permitirá reconocer a la comunidad creativa las repercusiones de sus trabajos creativos hacia una conciencia comunitaria experimental, sin jerarquías, pero con historia. Feld propondrá la acustemología como *una respuesta crítica a las investigaciones sobre ecología acústica que separan artificialmente los entornos sónicos de la omnipresencia de la invención humana* ¹⁸⁸. Los paisajes sonoros y el actual compromiso de la ecología acústica proponen repensar la historia de las vidas y de los cuerpos de otras culturas. Las fronteras disciplinares parecen proponerse como fronterizas ellas mismas y lo sonoro, frente a lo musical, registra una expansión de la escucha historizada de la experiencia comunitaria.

Steven Feld tratará de demostrar en sus estudios una cartografía poética efectiva tras las relaciones de autoridad, comprensión y empatía, reflexividad y comunidad en Papúa Nueva Guinea. Las experiencias comunitarias indígenas serán trazadas bajo una cartografía de senderos selváticos. En una selva, la percepción de altura y profundidad estará limitada a la audición y esta tenderá a desaparecer. Feld propondrá un doble juego para los caminos poéticos: *fluir auditivo* como repetición sinestésica y *sonido de levantar-fuera* como imaginación estética. Los nuevos mundos sonoros electroacústicos y acusmáticos propondrían tratar de historias encarnadas de la propia experimentación con lo sonoro:

Se trata de un mundo sonoro en el que las sensibilidades han chocado entre sí y ahora rebotan en forma de representaciones culturales susceptibles de difundirse que encarnan y expresan historias musicales, es decir, historias vividas de manera musical. Este es un mundo sonoro en el que no solo encontramos que la vida musical se cimienta social e históricamente, sino

¹⁸⁸ Steven Feld, “Una acustemología de la selva tropical”, *Revista Colombiana de Antropología* 49, n.º 1 (2013), 221.

que, además, la propia vida social es experimentada y se vuelve significativa a través de la música (Feld, 2013).¹⁸⁹

La comunidad artística contemporánea contará con el apoyo suficiente de lo acustemológico como para cuestionar los límites disciplinares de lo sonoro o, dicho de otro modo, como para que la musicología relacional y la estética modal permitan reconocerse en un territorio continuo y en el proyecto histórico de la comunicación global actual. La multidisciplinariedad de lo sonoro generará un lenguaje pragmático capaz de poner en diálogo la experimentación comunitaria y la memoria de la migración mundial humana. En respuesta, Ana María Ochoa Gautier, en *Social transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America* propondrá revisar el compromiso estético y el modelo de teorización para el análisis aurático de la música tradicional y la música popular capaz de multiplicar las ciencias humanas y sociales hacia prácticas de “purificación” comunitaria desde lo sonoro. Ochoa propone revisar una recontextualización sonora de Latinoamérica. La institución y la decolonialidad de lo sonoro han apoyado, durante toda esta tesis doctoral, una transformación tecnológica sobre lo no occidental capaz de transformar la naturaleza de la autonomía pragmática como una metodología de escucha diversa y plural. Las músicas tradicionales y las músicas populares han cambiando hoy su dimensión creativa hacia los géneros musicales etnográficos. La música académica ha incrementado una metodología para la captación de las experiencias colectivas transformadoras, pero encuentran un espacio disidente ante la estructura del lenguaje occidental. Hoy, encontramos una intensificación de los géneros regionales latinoamericanos (tango, cumbia, salsa, entre otros) y cierta deriva por la identidad diferenciada. Las múltiples particularidades de la historia moderna y contemporánea de América Latina proyectarán una necesidad de recontextualización institucional hacia la producción oral de otras textualidades significativas.

These different moments and processes of musical recontextualization are always accompanied by an intense debate about the meaning of sonic localism and sonic temporality and its place in Latin American modernity, in other words, they are constitutive of an aural public sphere, or more

¹⁸⁹ Feld, “Una acustemología de la selva tropical...”, 237

poetically, and following Angel Rama, of Latin America as an aural region. In his book *The Lettered City*, Rama argued for the role of control over the written words as crucial to the constitution of Latin American forms of administration and power. He saw the written word, concentrated in the cities where lettered elites reside, as constitutive of a highly unequal public sphere where only a minority had access to its communicative constitution (Ochoa, 2012).¹⁹⁰

El sonido de la esfera pública propone intermediar música e identidad. Hemos tratado de mostrar una necesidad actual de repensar un sistema de escucha capaz de reconceptualizar espacio y tiempo hacia dimensiones sonoras significativas. Los cambios tecnológicos y las derivas sociales hoy reivindican nuevos procesos de nacionalización plurales para los objetos patrimoniales y las costumbres intangibles. Las políticas culturales y el boom de las *expediciones* culturales han separado la relación entre práctica experimental o práctica sensorial. Nuestra propuesta pragmática de la escucha múltiple considerará como actitud disruptiva la composición sonora participativa, comunitaria, reflexiva y autónoma como parte instituyente del contexto cultural situado. Más allá de populismos o folclorismos, de lo que aquí se trata será mostrar una comunidad sonora electrónica compositora, intérprete, escritora y etnógrafa entre generaciones. La mediación cultural de la escucha participativa reforzará su identidad en un ambiente institucional y los proyectos de laboratorio generan la comunicación participativa para el desarrollo de lo sonoro. Ana María Ochoa propone para el contexto de lo urbano una reinterpretación y multicontextualización semántica significativamente disciplinar. La experiencia sonora heterogénea entre composición, interpretación, genealógica y recepción histórica del presente ayudará a validar no sólo el argumento del contenido privado, sino la heterogeneidad disciplinar performativo. La transculturación sonora derivará lo sonoro hacia una reconfiguración acústica *intextual* entre *recontextos* significativos para las prácticas artísticas contemporáneas.

Actualmente, se toman los conceptos de escucha causal, escucha semántica y escucha reducida también para asociar ciertos paisajes sonoros. Retomando el sistema sonoro objetual como apertura metodológica de Pierre Schaeffer, la escucha causal será aquella

¹⁹⁰ Ana María Ochoa Gautier, "Social Transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America", en *The Sound Reader*, ed. Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012), 391.

que tratará de vincular los objetos sonoros a su objetivación acústica, la escucha semántica será aquella que busca recodificar el lenguaje hablado en entorno al plano lingüístico y la escucha reducida será aquella que defina los efectos que se establezcan entre el medio acústico y la experiencia significativa. La escucha reducida partirá hoy como propuesta disruptiva de la experiencia hacia la conciencia del paisaje acústico para definir los hábitos relacionales y contextuales. Para ello, el teórico Michel Chion señalará una advertencia para la dimensión acusmática contemporánea en relación a la escucha reducida:

Schaeffer emphasized how acousmatic listening, which we shall define further on as a situation wherein one hears the sound without seeing its cause, can modify our listening. Acousmatic sound draws our attention to sound traits normally hidden from us by the simultaneous sight of the causes-hidden because this sight reinforces the perception of certain elements of the sound and obscures others. The acousmatic truly allows sound to reveal itself in all its dimensions (Chion, 2012).¹⁹¹

La escucha reducida podrá recuperar el valor de la experiencia comunitaria para desarrollar espacios de creación contemporánea en función a una objetualización de sus causas y semánticas derivadas. La escucha reducida permitirá reconocer el factor sorpresivo del encuentro acústico y su vehiculación entre relaciones modales. Los paisajes sonoros propondrán una *casuística* para la experiencia objetual disruptiva. Murray Schafer responderá a dichas causas. La experiencia del paisaje sonoro propondrá revisar el bienestar acústico social de las músicas y sus paisajes sonoros asociados. Murray Schafer propondrá para los estudios sonoros una interconexión con la acústica, la física, la ontología, el arte sonoro, la comunicación, el sonido grabado, la ancestralidad sonora y el lenguaje musical. Esto permitirá una nueva interdisciplina múltiple para efectivizar los paisajes como “fotografías aéreas” para la reflexión psicológica e imaginativa. Schafer propone una educación ambiental que extenderá el diseño industrial al diseño acústico como el nuevo compromiso con el medio social, sonoro y cultural. El músico global será un creador disruptivo que estudie y participe en el quehacer

¹⁹¹ Michel Chion, “The three listening modes”, en *The Sound Reader*, ed. Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012), 52.

multidisciplinar trazando ambientes “macrocósmicos” diseñando acústicamente los simbolismos sonoros que ayuden a enriquecer la identidad plural:

Thus, while we may utilize the techniques of modern recording and analysis to study contemporary soundscapes, for the foundation of historical perspectives, we will have to turn to earwitness accounts from literatura and mythology, as well as to anthropological and historical records. (Schafer, 2012) ¹⁹²

Murray Schafer propondrá una sonografía directamente de las fuentes, sean orales o escritas. La acción e interpretación de estas derivarán las significaciones hacia otras experiencias que definen como mediadora la guía posible para reconstruir los pasados. Las marcas sonoras y la escucha o claraaudiencia tomarán un especial sentido para la percepción acústica integrada desde el presente.

La difícil tarea de hoy será la de establecer las relaciones entre la investigación en música y la físicoacústica contemporánea ¹⁹³. Hoy, las instituciones de vanguardia reintegrarán las prácticas de la música concreta y la síntesis electrónica expandiendo sus prácticas hacia aplicaciones algorítmicas y computacionales de la programación informática. Los estudios de música cognitiva y la inteligencia artificial compartirán modelos y estructuras compositivas similares para el campo acústico expandido. Las estructuras profundas entre simultaneidad, indeterminación y aleatoriedad se dan ahora en un entorno virtual. La composición musical hoy contará con estructuras estadísticas para la mediación contemporánea entre timbre y tiempo, es decir, entre síntesis y aplicaciones. La estructura de lo musical moderno orientará la nueva ruta para la experimentación sonora derivada hacia lo *codisciplinar* y *paradisciplinar* institucional.

¹⁹² Murray Schafer, “The Soundscape”, en *The Sound Reader*, ed. Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012), 99.

¹⁹³ Georgina Born, “Music Research and Psychoacoustics”, en *The Sound Reader*, ed. Jonathan Sterne (Nueva York: Routledge, 2012).

CONCLUSIONES

[CODA]

(188 – 193)

Tabla N° 11

MODOS	REPERTORIOS	DISPOSICIONES	PAISAJE / COMPLEJO	POLARIDAD	DECLINACIÓN	ACCIÓN
Necesario	Contenido	Cualidad	Colonialidad	Teoría y crítica institucional del Arte	anti (auto)	Nominativo (vocativo)
Contingente	Autoorganización	Concreto	Instituciones	Politización del Arte	inter	Acusativo
Posible	Oralidad	Mestizaje	Historia	Vida pública; <i>depotenciación</i>	trans	Genitivo
Imposible	Sensibilidad	Equinoccialidad	Política	Vida privada; <i>disolución</i>	multi	Dativo
Efectivo	Hábito	Experiencia	Ciencia	Autonomía del Arte	pluri	Ablativo
Inefectivo	Conocimiento	Ancestral	Cultura	Objetivación artística	peri	Locativo

Tabla N° 12

Causa	Acción disciplinar	Institución	Decolonialidad
-------	--------------------	-------------	----------------

Primera declinación - **LO SONORO**

<i>Anti</i> [<i>auto</i>]	Recepción	Autonomía	Sociología	Antropología
	Interpretación	Estética	Política	Semiótica
	Composición	Teoría del Arte	Cultura	Experiencia

Segunda declinación - **LO RELATIVO**

<i>Inter</i> [<i>anti(auto)</i>]	Duración	Subordinación	Performance	Indeterminación
	Dirección	Complemento	Happening	Aleatoriedad
	Compleción	Exclamación	Nueva objetividad	Participación

Tercera declinación - **LO SUSPENDIDO**

<i>Trans</i> [<i>anti(auto)</i>]	Cartografías	Revalorización	Narratividad	Escritura (Territorio)
	Producción crítica	Depotenciación	Comunidad	Tradicón (Frontera)
	Autodidáctica	Desinterés	Colonialidad	Memoria (Cultura)

Cuarta declinación - **LO FIGURADO**

<i>Multi</i> [<i>anti(auto)</i>]	Tecnología	Artesanía sonora	Poética musical	Ciencia
	Composición musical	Fusión sonora y síntesis musical	Comunicación	Investigación
	Estética	Eclecticismo	Nueva expresividad	Innovación y desarrollo

Quinta declinación - **LO EFECTIVO**

<i>Pluri</i> [<i>anti(auto)</i>]	Composición	Estructura	Prácticas extendidas	Riesgo
	Interpretación	Narrativa literaria	Simulacro	Compromiso
	Recepción	Resistencia	Exhibición	Respuestas creativas

Sesta declinación - **LO DERIVADO**

<i>Peri</i> [<i>anti(auto)</i>]	Escucha consciente	Paseo sonoro	Paisaje sonoro	Arte Sonoro
	Mediación sónica	Sistema de escucha	Taller creativo	Laboratorio
	Biodiversidad acústica	Arte Acústico	Arte del Sonido	Ecología sonora

Tabla N° 13

Semántica disciplinar (paradigma de pertenencia)	Declinación disciplinar (paradigma musical)	Gramática modal (morfología lingüística)	Gramática relacional (sistema de escucha)	Declinación poética (paradigma programático)
Primera Parte [TEMA PRINCIPAL]				
Anti [Auto]	Contemporaneidad	Necesario	Sonido	Imperatividad
Segunda parte [DESARROLLO]				
Inter	Ascensión	Contingente	Relación	Dinamismo y eventualidad
Trans	Polaridad	Posible	Suspensión	Declaratividad
Multi	Inclinación	Imposible	Figuración	Funcionalidad
Pluri	Angulosidad	Efectivo	Efectividad	Restrictividad
Peri	Ecuación	Inefectivo	Derivación	Reactividad
Conclusiones [CODA]				
Co	Reacción	Estética relacional	Sonoro	Multiparadigmático (orientado hacia el objeto)
Para	Disruptividad	Estética modal		Multiparadigmático (orientado a la reflexión)

Nuestro compromiso ha sido mostrar un quehacer creativo con base en la experiencia. Este itinerario metodológico ha permitido reconocer artísticamente las herramientas dirigidas a expandir la metodología disciplinar y cualidad autónoma creativa. Las diferentes estrategias disciplinares han ayudado a dinamizar el debate intergeneracional de las prácticas sonoras desarrolladas en y para las artes en los contextos de formación profesional de artistas.

Proponemos pensar en una experiencia comunitaria para la creación artística que permita revisar un comportamiento estético derivado de un proceso de reconocimiento identitario útil para la formación del individuo creador. Hemos establecido relaciones entre los resultados de las experiencias que evidencian la práctica artística, formativa y el compromiso con la disciplina como tal. Percibir las cosas de una manera determinada es tomar la experiencia como resultado, signo y recompensa de una conciencia mediadora entre su causa y su medio, también entre su efecto y su consecuencia. Nuestra labor como investigadores ha sido potencializar el desarrollo de la práctica creadora a partir de las transferencias de experiencias ligadas a la emoción y al hábito.

La tendencia actual en la institucionalización de las Artes trata de alcanzar el grado suficiente de destreza disciplinar que permita dialogar con las prácticas extendidas. La práctica empírica creativa ha sabido aterrizar con gran énfasis el encuentro entre disciplinas adecuadas para tamizar con éxito las propuestas asociadas a investigación y vinculación con la comunidad. El ambiente de la comunidad, los simulacros establecidos para instituir el fin y el método definirán al acto expresivo como un conjunto de condiciones objetivas como resultado al conducir la experiencia. El esfuerzo científico de la experiencia por establecer qué se dice y cómo se dice nos ha advertido de una dialéctica del proceso y técnica comunes a las Artes. El producto artístico, para que se active en la experiencia, debe madurar hacia la percepción de lo concreto y circunstancial.

Las competencias creativas de lo sonoro nos han permitido establecer relaciones que implican el *ser* creativo con las habilidades y destrezas desarrolladas apostando por su propia autonomía e independencia. Las propuestas artísticas del *ser* creador han permitido conocer procesos creativos distinguiendo creación, percepción y experiencia. Es tarea de nuestra historia más reciente encontrarnos con procesos creativos individuales asociados

al pensamiento filosófico/crítico de la escucha. El estudio del comportamiento estético permitirá reconocer una *criatura viviente* autónoma e instituida en el contenido adecuado y útil abordando la transferencia de experiencias. Instrumentalizar en nuestros artistas una práctica ecológica de aprendizaje relacional requiere de un refuerzo dinámico entre tiempo de contemplación y crecimiento para sumar con éxito lo que cada revisión o autorreferencia determina.

Norberto Bayo Maestre
Universidad Nacional de Educación
a Distancia (UNED Madrid)
Septiembre 2018

BIBLIOGRAFÍA
[REFERENCIAS]
(194 – 201)

- Abagnanana, Nicola y A. Visalberghi. *Historia de la pedagogía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Álvarez-Fernández, Miguel. “Sonido, musicología, archivo: tres genealogías (hacia un catálogo de arte sonoro)”. *Boletín DM*, n.º 16 (2012): 62-69.
- Barber, Llorenç y Chema de Francisco. *El placer de la escucha*, Madrid: Árdora, 2003.
- Bayo, Norberto. “Composición e interpretación en Theatre Piece de John Cage”. *Disturbis*, nº 8 (2010).
- Bayo, Norberto. “Transformar la memoria: la responsabilidad como espacio de reflexión institucional”. En *ILIA, debates sobre la investigación en Artes en el Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes*, 115-125. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017.
- Bayo, Norberto. “Contexto sonoro expandido en el pensamiento equinoccial contemporáneo”. *Escena. Revista de las Artes* 78, nº 1 (2018): 83-97.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones (1944). Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Born, Georgina. “For a relational Musicology: Music and Interdisciplinarity. *Beyond the Practice Turn*”. *Journal of the Royal Associations* (Vol. 135), nº 2 (2010): 205-243.
- Born, Georgina. “Music Research and Psychoacoustics”. En *The Sound Reader*. Edición Jonathan Sterne, 419-426. Nueva York: Routledge, 2012.
- Boulez, Pierre. *Pensar la música hoy*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos, 2009.
- Cage, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 2007.

- Cage, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2012.
- Camnitzer, Luis. “Los pioneros del tiempo, del arte y de la educación”. *Tercer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, 19-29. Quito: FLACSO, 2014.
- Campos Fonseca, Susan y Fredy Vallejos. *Suicidio en Guayas* [CD]. Brooklyn: Irreverence Group Music, 2017.
- Chion, Michel. “The three listening modes”. En *The Sound Reader*. Edición Jonathan Sterne, 48-53. Nueva York: Routledge, 2012.
- Choza, Jacinto y Esteban Ponte-Ortiz. *Breve historia cultural de los mundos hispánicos. La Hispanidad como encuentro de culturas*. Madrid: Plaza y Valdés, 2010.
- Claramonte, Jordi. *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Claramonte, Jordi. *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2011.
- Claramonte, Jordi. *Desacoplados. Estética y política del western*. Madrid: Papel de fumar, 2011.
- Claramonte, Jordi. *Estética modal*. Madrid: Tecnos, 2016.
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas (1962). Fragmentos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- Dewey, John. *Mi credo pedagógico* (texto bilingüe). León: Universidad, 1997.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Dewey, John. *Naturaleza humana y conducta. Introducción a la psicología social*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: Era, 2010.
- Echeverría, Bolívar. *Discurso crítico y modernidad*. Bogotá: Desde abajo, 2011.
- Feld, Steven “Acoustemology”. En *Keywords in sound*. Edición de David Novak y Matt Sakakeeny, 12-21. Durham: Duke U.P., 2015.
- Galeano, Eduardo. *Espejos. Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- Giner de los Ríos, Francisco. *Estudios de Literatura y Arte. Obras completas (Tomo III)*. Madrid: Espasa Calpe, 1919
- Giunta, Andrea. “Estrategias de la modernidad en América latina”. En *Escribir las imágenes. Ensayo sobre el Arte argentino y latinoamericano*, 285-315. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2015.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la Música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2007.
- Godoy Aguirre, Mario. *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito. Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Universidad Católica, 2016.
- Gullar, Ferreira. *La expresividad de la forma. Escritos sobre Arte y Poesía*. Cuenca: Bienal Internacional de Arte, 2017.
- Iges, José. *Conferencias sobre arte sonoro*. Madrid: Árdora, 2017.
- Krause, Karl Christian Friedrich. *Ideal de la humanidad para la vida (1811)*. Biblioteca universal: 2003.

- Kueva, Fabiano (editor). *Mesías Maiguashca. Los sonidos posibles*. Quito: Hominen, 2013.
- Males, Enrique. *Ñaupamanta Kaynamanta KunanKaman* [CD]. Quito: Enrique Males, 1997.
- Males, Enrique. *Semillas de identidad* [CD]. Quito: Enrique Males, 2007.
- Males, Enrique. *Amauta del Canto y la Armonía* [CD]. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009.
- McLuhan, Marshall y B. R. Powers. *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Maiguashca, Mesías. “La obra de Mesías Maiguashca”. *Opus. Revista de la Musicoteca*, n.º 32 (1989): 45-56.
- Maiguashca, Mesías. *El quehacer estético, mi quehacer estético*. Colonia: Web de artista, 2001-2008. Recuperado de <http://www.maiguashca.de>
- Maiguashca, Mesías. *Reading Castañeda* [CD]. Mainz: Wergo, 1997.
- Marco, Tomás. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003.
- Moraña, Mabel. “Buscando al inca desde nuevos debates”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, nº 70 (2009): 27-38.
- Moraña, Mabel. “Ideología de la transculturación”. En *Mabel Moraña. Territorios y forasteros: retratos y debates latinoamericanos*. Edición de Alicia Ortega Caicedo, 77-88. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2015.
- Moraña, Mabel. “Walter Benjamin y los micro-relatos de la modernidad en América Latina”. En *Mabel Moraña. Territorios y forasteros: retratos y debates*

- latinoamericanos*. Edición de Alicia Ortega Caicedo, 129-140. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2015.
- Moraña, Mabel (editora). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Crítica, 2006.
- Naranjo, Carlos (director). *Enrique Males, lo esencial* [DVD]. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2009.
- Ochoa Gautier, Ana María “Social Transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America”. En *The Sound Reader*. Edición de Jonathan Sterne, 388-404. Nueva York: Routledge, 2012.
- Oiticica, Hélio. *Experimentar lo experimental*. Cuenca: Bienal Internacional de Arte, 2016.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. Nueva York: iUniverse, 2005.
- Oliveros, Pauline y Sasha Frere-Jones. “The Recording Angels”. *New Yorker*, 14 de abril de 2014. <http://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/the-recording-angels>
- Ortega Caicedo, Alicia. “Pablo Palacio: descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”. Trabajo introductorio a *Un hombre muerto a puntapiés / Débora*, de Pablo Palacio, 11-36. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.
- Ortega Caicedo, Alicia. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2017.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito: La palabra, 2008.
- Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica, 2001.

- Pardo Salgado, Carmen “Un nuevo mundo del sonido. Val del Omar”, en *Historia y presencia del arte sonoro en España*. Edición de Grupo MASE, 117-123. Granada: Banda Aparte, 2015.
- Ponce-Ortiz, Esteban. “La construcción simbólica de lo equinoccial en lo nacional y en una globalidad otra”. En *Grado cero: la condición equinoccial y la producción de la cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales*. Edición de Esteban Ponce-Ortiz, 14-55. Guayaquil: Universidad de las Artes, 2017.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Robinson, Julia y otros. *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2009.
- Robles, Humberto E. “La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)”. En *Antología. Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*. Compilación de Gabriela Polit Dueñas, 223-249. Quito: FLACSO, 2001.
- Román, Rut. “La literatura como matriz de la cultura en el pensamiento de Alejandro Moreano”. *Cartón Piedra (El Telégrafo)*, 18 de mayo de 2015. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-literatura-como-matriz-de-la-cultura-en-el-pensamiento-de-alejandro-moreano>.
- Ross, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Planeta, 2009.
- Salomão, Waly. *Hélio Oiticica. ¿Qué es el parangolé? y otros escritos*, Cuenca: Bienal Internacional de Arte, 2016.
- Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- Schafer, Murray. “The Soundscape”. En *The Sound Reader*. Edición Jonathan Sterne, 95-103. Nueva York: Routledge, 2012.

Sterne, Jonathan. "Sonic Imaginations". En *The Sound Reader*. Edición de Jonathan Sterne, 1-17. Nueva York: Routledge, 2012.

Trías, Eugenio. *El canto de las Sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Walsh, Catherine (editora). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Abya-Yala, 2003.

Walsh, Catherine. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Abya-Yala, 2012.