



**FACULTAD DE ARTES Y EDUCACIÓN FÍSICA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES**

**CAUDALES SONOROS
REFLEXIÓN ARTÍSTICA SOBRE EL ACONTECER DEL PAISAJE SONORO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE
PROFESORA DE ARTES VISUALES**

Estudiante

Ámbar Cádiz Véliz

Profesora Guía

Soledad Pinto Sánchez

SANTIAGO, 2023

INDICE

Introducción	3
Estado de la cuestión	4-16
Preguntas y objetivos	16
Metodología	17-20
<i>Caudales Sonoros</i> : reflexión artística sobre el acontecer del paisaje sonoro	21-49
Conclusiones, reflexiones finales, proyecciones	47-49
Anexo 1: transcripción de entrevistas	50-57
Bibliografía y referencias citadas	58-59

INTRODUCCIÓN

La presente memoria de título da cuenta del desarrollo de una investigación basada en la práctica artística y de los aprendizajes que emergieron a partir de ella. Específicamente, *Caudales sonoros: reflexión artística sobre el acontecer del paisaje sonoro* tuvo como problema central explorar posibilidades materiales que entrega la creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias.

Concretamente, la investigación se centró en explorar mis percepciones y las de la comunidad a la cual pertenezco respecto a las radicales modificaciones que ha experimentado el entorno acústico del Estero Las Minillas, en El Patagual, Rinconada de Guzmanes, Putaendo, por efecto de la crisis hídrica, los proyectos extractivistas y los avances tecnológicos. Para ello, el estudio tomó como clave la noción de paisaje sonoro, en tanto elemento fundamental en la construcción de la cultura y el bienestar que experimenta tanto la comunidad humana como entorno que la rodea.

La investigación se compuso de tres momentos principales. En primer lugar, revisé referencias bibliográficas y artísticas sobre la noción de paisaje sonoro, con el fin de mapear los mecanismos y elementos que participan de su constitución. Reconocidos dichos elementos, procedí a la experimentación artística con materiales recolectados en el territorio, a partir de los cuales materialicé la obra *Caudales*. Su despliegue material tuvo como objetivo de generar una experiencia sonora –*Concierto Caudales*– que pudiese ser compartida con la comunidad y, desde ahí, impulsar la reflexión sobre las transformaciones del entorno. *Concierto Caudales* contó con la asistencia de 25 personas, quienes participaron en dos entrevistas grupales –pre y post *Concierto Caudales*–. El trabajo de entrevistas me permitió levantar información sobre: (i) sus percepciones respecto de la experiencia sonora y (ii) las reflexiones que gatilla en las y los habitantes de nuestra comunidad la extinción de paisajes sonoros naturales.

La realización de esta investigación me ha permitido reflexionar sobre mis propósitos como artista educadora y activista y mis formas de aportar a la preservación de la naturaleza y a la sensibilización sobre las vidas de los ecosistemas y de los variados seres que los habitamos. Así mismo, he podido percibir como durante su desarrollo, mi sensibilidad se ha ido, poco a poco, liberando de las narrativas hegemónicas para abrirse a un sentir enraizado en mi territorio de origen y mi identidad mestiza

Estero Las Minillas, nunca había sido objeto de un estudio de este tipo. Por lo mismo,

la investigación me ha permitido: (i) conocer y relevar el impacto directo que modificaciones radicales sobre el medio ambiente tienen sobre la vida de las personas y de otras agencias que habitan un territorio; (ii) constatar en carne propia el potencial que encarna la práctica del arte para generar puntos de encuentro y espacios de reconocimiento sobre el valor de nuestra subjetividad como productora de conocimiento.

Estado de la cuestión

El paisaje sonoro es el concepto fundamental de la ecología acústica. En términos generales, la ecología acústica estudia el *surgimiento, desarrollo y evolución del paisaje sonoro* como elemento fundamental en la construcción de cultura y en el bienestar tanto de la comunidad humana como de su entorno físico (natural y construido). En palabras de Murray Schafer, quien acuñó el término en 1960, “un paisaje sonoro puede ser, una composición musical, un programa de radio, un entorno acústico. De la misma manera que podemos estudiar las características de un determinado paisaje, podemos aislar un entorno acústico como un campo de estudio” (1977, p. 24). Schafer se refiere a este tipo particular de paisaje como la *manifestación acústica de un entorno*, es decir, como el conjunto de sonidos emitidos en él por las actividades llevadas a cabo por sus habitantes, por la acción de la naturaleza, por elementos inorgánicos y que generan un “sentido de lugar” (Westerkamp, 1994). En consecuencia, cada paisaje sonoro depende de la forma en que se habita un espacio, esto es, de las condiciones en que los sonidos producen y se transforman.

Durante la modernidad, “la confianza que [tuvo] el ser humano para apropiarse de la naturaleza por medios productivos científico-tecnológicos” (Bolívar, Echeverría, 2016, p.14) gatilló nuevas formas de habitar, organizar y relacionarse con el entorno. Particularmente, a partir de la Revolución industrial, se incrementan y solapan sonidos de origen orgánico e inorgánico de una forma acelerada, lo que genera un ambiente cada vez más ruidoso. A inicios del siglo XX, el artista futurista italiano Luigi Russolo fue uno de los precursores en problematizar las transformaciones del paisaje sonoro desde una perspectiva artística. Según Ana María Estrada, Russolo buscaba la “incorporación del ruido en el concepto de sonido” (Estrada & Lagos, 2010, p.12) con el fin de romper la dicotomía entre ruido y música, e integrar la música al mundo, a lo cotidiano. Estas ideas fueron inmortalizadas en su manifiesto *El Arte de los Ruidos* en 1913. Ahí “expone que la música debe abrirse a todos los sonidos, tanto a los sonidos sutiles de la naturaleza como a los

ruidos brutales que trae consigo la vida moderna” (Estrada, 2010, p.11). Russolo lleva estas ideas a la práctica a través de la creación de sus *Intonarumori* (fig.1), máquinas que tienen el objetivo de ampliar la gama de timbres que ofrecía los instrumentos tradicionales para *expandir la consciencia del sonido y sensibilizar* a las personas a escuchar los sonidos cotidianos independiente de su musicalidad.



Figura 1. Luigi Russolo y su ayudante Ugo Piatti en su estudio con las *Intonarumori* (máquinas de ruido), Milán, 1914-1915. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/unknown-artist-luigi-russolo-and-his-assistant-ugo-piatti-in-his-studio-with-the-intonarumori-noi>.

Las ideas expuestas en su manifiesto provocaron un cambio radical en el concepto que se tenía hasta entonces de la música y ampliaron sus límites al problematizar la presencia de nuevas sonoridades del ambiente y la dicotomía entre ruido y música. Si bien el manifiesto de Russolo no logró materializar completamente los avances que encarnó su práctica sonora, sentó las bases para redefinir el concepto de sonido desde su materialidad. Russolo fue uno de los precursores en considerar el paisaje sonoro como elemento constitutivo de *la consciencia del sonido*, idea que, posteriormente, recogieron artistas como John Cage, Murray Schafer y Pierre Schaeffer.

En la década de 1920, nuevas herramientas de experimentación sonora, tales como los micrófonos, el sonido estereofónico para grabación, la cinta magnética y el theremín posibilitaron nuevos tratamientos en materia de sonido. Su uso propulsó el nacimiento de la música electrónica, impulsada inicialmente por Karlheinz Stockhausen, y de la música concreta, propuesta por Pierre Schaeffer a partir de la década de los cuarenta. Se generó,

entonces, un contexto propicio para que las experimentaciones musicales alcanzaran niveles más elevados (Estrada & Lagos, 2010, p.15). Por ejemplo, Pierre Schaefer y su equipo *Le Group Recherchers Musicales* de la RTF grabaron sonidos de paisajes sonoros desplegados en fábricas, el tráfico, la naturaleza, entre otros, y los yuxtapusieron para dar origen a lo que el mismo Schaeffer (1996) designó como *experimentación técnico-estética*, o música concreta. Este proceso de experimentación creativa incluía grabar sonidos en entornos específicos, descontextualizarlos de sus orígenes, escucharlos, y combinarlos entre sí para generar nuevo material sonoro.

En 1937, en Estados Unidos, John Cage presentó su manifiesto *El futuro de la música: Credo*. Su argumento explora la potencia de los sonidos cotidianos (al igual como lo había hecho Russolo), además de introducir el concepto de silencio dentro de la música. Lo que Cage busca es la redefinición de música, en tanto proponía “hacernos conscientes de la existencia de la multiplicidad de sonidos del entorno cotidiano” (Estrada, 2010, p.16). Por ejemplo, en su obra *4´33*, un violinista entra en escena aparentemente dispuesto a tocar una pieza musical, pero lo que hace es estar por ese periodo de tiempo en silencio, con lo cual, mantiene la atención del público en la escucha. Esa instancia permite que el público tome consciencia de sonidos presentes en el ambiente, tales como las respiraciones, los pasos, entre otros. Con experiencias como esta, Cage comienza a trabajar sobre el *silencio como objeto de experimentación*.

En 1977, Murray Schafer se suma a las discusiones en torno a esta problemática. Schafer propone que, para ampliar nuestra consciencia sobre el sonido, hay que poner la atención en la escucha del entorno y no sólo centrarnos en la imagen visual del paisaje. Señala que, al no considerar nuestro medio acústico en el cotidiano, “nos encontramos en una actitud disonante con este, por lo tanto, lo entendemos como ruido” (como citado en Estrada, 2010, p.16), por lo mismo propone que del *acto de la escucha* depende, también, el cómo se percibe el medio acústico en el que se desenvuelven los sonidos. En esa línea, introduce el concepto de *paisaje sonoro*, junto a las nociones de sonido inarticulado –lo que entendemos por ruido– y sonido musical, para referirse a la música en sí.

En su libro *Sonidos Visibles. Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile* (2010), Ana María Estrada se refiere a este cambio de paradigma sobre el sonido y algunas de sus consecuencias:

La toma de conciencia pasa primero por darse cuenta de la existencia del mundo sonoro, del paisaje sonoro, para luego interesarse por ciertos sonidos entendiendo

sus particularidades y propiedades, pudiendo desplazarlos y extenderlos fuera de los preceptos estrictamente musicales para dejarlos en disponibilidad y otorgarles otra posibilidad, con lo que necesariamente se les otorga un nuevo contexto que sería justamente el del arte contemporáneo. (p. 23)

En las últimas décadas, el tema del paisaje sonoro ha adquirido especial relevancia a nivel social y político debido al creciente interés de gobiernos de países desarrollados por el cuidado y puesta en valor de entornos sonoros característicos de sus grandes ciudades (Kanget et al., 2013) y de la naturaleza. El interés en esta área se extendió entre investigadoras y artistas de todo el mundo después del innovador estudio liderado por Murray Schafer en la Escuela de Vancouver entre finales de los 60 y principios de los 70. El estudio titulado *World Soundscape Project (WSP)* tiene por objetivo registrar los paisajes sonoros alrededor del mundo, así como también, estudiar los avances y efectos de la contaminación acústica. El proyecto sigue vigente hasta el día de hoy. En 1993, los miembros de esta comunidad internacional formaron el Foro mundial de ecología acústica en el que participan organizaciones afiliadas con el mismo objetivo.

Las experimentaciones y reflexiones de artistas e investigadores tales como Russolo, Schaeffer, Cage y Schafer contribuyeron a la problematización del sonido del mundo como *material estético*. Al hacerlo, abrieron su campo de exploración hacia otras disciplinas. En particular, las artes visuales han sido fecundas en recoger el desafío y *explorar el paisaje sonoro como referente y material para la creación*, aportando a la preservación de ambientes sonoros y sensibilización sobre el tema, en el contexto actual de crisis ambiental.

A continuación, algunos referentes actuales que problematizan sobre el tema desde las artes visuales y que conforman antecedentes artísticos de esta investigación.

A Queda do Céu (2021), de André Mestre en colaboración con Felipe Otondo.

Uno de los referentes a los cuales mira esta investigación es *A Queda do Céu (2021)*, de André Mestre y Felipe Otondo. Instalación de arte sonoro diseñada e implementada en la *Universidad Austral en Chile*, *A Queda do Céu* es una escultura cinética de agua, pino, cuerdas de nailon, espejos acrílicos y excitadores mecánicos que explora las características acústicas de humedales de la ciudad de Valdivia y su lugar como parte del patrimonio natural de la ciudad. Visualmente, la instalación recuerda al movimiento Arte

Povera y proporciona una muestra minimalista de la constitución orgánica de los humedales al explorar las relaciones entre agua, luz y cientos de bloques de madera suspendidos. La pieza escultórica central está enmarcada por una presentación espacial y auditiva que sugiere una perspectiva que es a la vez crítica y estética de estos frágiles ecosistemas (Otondo, 2021).

La obra forma parte de una investigación interdisciplinaria más extensa titulada *Soundlapse*, la cual se vincula al proyecto de investigación *Método de time-lapse sonoro para la puesta en valor del patrimonio sonoro de humedales urbanos*, de los artistas y profesores de ingeniería acústica de la Universidad Austral André Mestre, Felipe Otondo, Víctor Cumián y Rodrigo Torres. El proyecto utiliza distintos métodos (grabación del paisaje sonoro, programación de algoritmos y creación artística) para estudiar el paisaje sonoro de humedales que rodean la ciudad de Valdivia en Chile. En entrevista, Mestre (2010) señala que la pregunta que guía el proyecto es: ¿cómo sería situarse en un humedal a medida que este desaparece y, escuchar su entorno sonoro continuamente, cada hora de cada día? Otondo (2010), por su lado, distingue que cuando un ecosistema de este tipo desaparece se generan costos inmateriales profundos: tiene lugar la pérdida de la biodiversidad y de recursos materiales y, con ello, una lamentable disminución de su función sostenedora de vida. Esa desaparición, además, genera consecuencias menos evidentes: perdemos consciencia de estos elementos en el entorno, de cómo participan en nuestro paisaje sonoro y de la importancia que tienen para nuestra experiencia de vida.

En el desarrollo del proyecto, el primer paso consistió en la grabación del paisaje sonoro. Específicamente, se tomaron muestras de audio durante 365 días, a cada hora. A continuación, se procedió a la programación de algoritmos, proceso en el cual las grabaciones fueron traducidas como señales acústicas. Mediante una aplicación, los eventos acústicos más significativos de cada hora fueron combinados usando un proceso de montaje sonoro tipo *time-lapse* y almacenados en audios en formato .wav sin compresión. Finalmente, se construyó la instalación compuesta por cuatro cajas rectangulares contenedoras de agua, a dos metros sobre estas, una placa desde la que cuelgan rectángulos de madera. Los rectángulos vibran y producen sonidos al activarse sensores electromecánicos programados con arduino a partir de los algoritmos traducidos desde el paisaje sonoro de los humedales. Así, se crea un paisaje sonoro inmersivo donde los participantes pueden escuchar en cosa de minutos el paso de los días y las estaciones en un humedal (fig.2).

A Queda do Céu da cuenta de la *dimensión acústica y estética* de la constitución de los humedales valdivianos. La diversidad material de los sonidos, incluidos los eventos sonoros más significativos del paisaje, nos transmiten sensorialmente la experiencia de estar en el lugar a lo largo del día. La obra evidencia la complejidad de los humedales en sí mismos, encarna, por lo tanto, una perspectiva que se aleja de lo antropogénico y se acerca a la valoración de la propia agencia de los componentes materiales del paisaje.

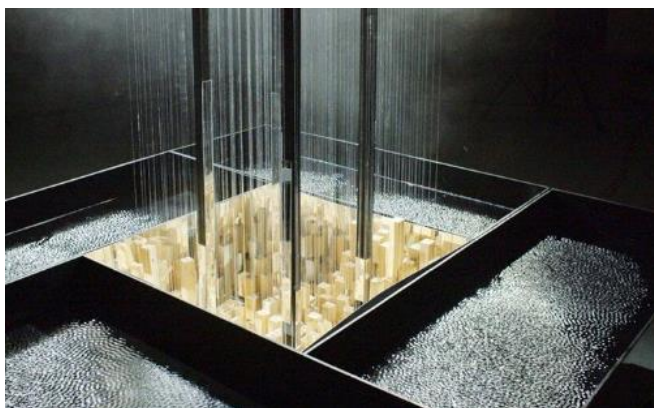


Figura 2. *Instalación A Queda Do Ceu*, 2020. Recuperada en <https://soundlapse.net/investigacion/creacion-artistica/>

Murmur(i)os (2011), de Mauricio Bejarano.

Murmur(i)os es una instalación-escultura sonora presentada por primera vez en Galería Santa Fe, en el Planetario de Bogotá, en Colombia. La obra consiste en dieciséis canales de sonido distribuidos en ochenta y ocho parlantes a lo largo de la galería. La disposición de los parlantes permite que las personas se desplacen por el espacio y, desde

sus propias percepciones auditivas, generen un recorrido sonoro, el que varía entre sonidos humanos, industriales y naturales. Julián Jaramillo (2017) se refiere a dicho recorrido indicando que se desplaza entre lo concreto, como la geografía y lo íntimo de los aspectos culturales que caracterizan a la Bogotá tradicional –tales como música, cantos, gritos, campanarios– , y los sonidos contemporáneos de una Bogotá tecnológica e industrial . En otras palabras, la obra señala un palimpsesto de distintos contextos temporales.

En *Murmur(i)os*, la distribución de los archivos sonoros sigue la lógica propuesta por Schafer (1977) sobre los paisajes sonoros: el establecimiento de un sistema de relaciones que obedecen a fenómenos geológicos, naturales, culturales y tecnológicos, que interactúan entre sí y generan capas de sonido que se *sobreponen y acumulan*. Concretamente, el artista instala los planos o estratificaciones del paisaje de Bogotá a lo largo del corredor y suscita un curso cronológico en cuanto se recorre linealmente el espacio expositivo (Jaramillo, 2017). A partir de esta disposición espacial, *Murmur(i)os* proyecta un *paisaje sonoro artificial* a partir de los sonidos originales de la ciudad, ahora descrita desde fragmentos y texturas. La galería, en penumbras, apoya su consolidación al entregar prioridad a la escucha y a las sensaciones corporales que gatilla el recorrido.

Durante la escucha de la obra, las y los visitantes tiene una *percepción difusa del complejo fluido sonoro de la ciudad*, ya que los sonidos se solapan y se perciben desde distintos niveles. El poder de la obra radica, sin embargo, en que las personas pueden detenerse y escuchar en detalle figuras sonoras particulares y, a partir de ahí, armar un recorrido único y personal, ajustado a su cuerpo (Jaramillo, 2017). Esta propuesta dialoga con la idea de Jaques Ranciere (2013) en la que el espectador “observa, selecciona, compara, interpreta” (p. 19) y participa de forma activa en el recorrido, el que se construye desde la escucha y a las sensaciones corporales. Por lo mismo, Jaramillo distingue que la propuesta de Bejarano es eficaz en propulsar un proceso de *redistribución de lo audible* y que, de alguna manera, transforma el espacio en un lienzo que permite gatillar experiencias de gran riqueza auditiva que saca de la pasividad al espectador. Al hacerlo, *Murmur(i)os* propone nuevos territorios para ser explorados.



Figura 3. *Murmur(i)os*, 2011. Recuperada de <http://agenciadenoticias.unal.edu.co/detalle/una-mirada-artistica-al-ruido>.

Hidroscopia/ Mapocho (2016), de Claudia González

Hidroscopia/ Mapocho se expuso por primera vez en el contexto de la exposición *El tercer paisaje* (2019), desarrollada en el *Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile* como parte de la *14 Bienal de Artes Mediales*. Esta versión, está inspirada en los principios del *Manifiesto del tercer paisaje*, propuestos por el filósofo y jardinero Gilles Clément, en la que propone “orientar la mirada hacia los terrenos eriazos, reservas espontáneas de biodiversidad, en las que el aire, el suelo, el agua y las especies que las pueblan, diseñan un ecosistema que prescinde de autor” (Comunicaciones Museo Bellas Artes, 2019). “*El tercer paisaje* es una oportunidad para reflexionar en torno a la crisis socioambiental desde la acción cotidiana y la escala contenida del jardín”, señala Catalina Valdés (2019), quien fue parte del equipo curatorial. “El conjunto de obras y acciones de la exposición se proponen como un panorama desde el cual revelar las perturbaciones de la naturaleza, no como una advertencia pesimista o denuncia paralizante, sino como la experiencia estética de lo impostergable” (Comunicaciones Museo Bellas Artes, 2019).

Como punto de partida, la curatoría general de la Bienal se inspiró en la escultura *El cuarto Mundo*, de Carlos Ortúzar para reflexionar, a partir de las relaciones que se pueden dar entre arte y ciencia, sobre la frontera imaginaria entre naturaleza y cultura, el actual estado de crisis socioambiental y las transformaciones ejercidas sobre la naturaleza (Comunicaciones Museo de Arte Contemporáneo, 2023). En dicho contexto, la obra de Claudia González aborda las consecuencias que tiene la explotación de los recursos naturales sobre el paisaje.

Concretamente, *Hidroscopia/ Mapocho* es una instalación visual y sonora cuyo elemento primordial son aguas del *Río Mapocho* recolectadas por la artista en una excursión a lo largo del mismo, desde su origen precordillerano hasta su desembocadura en el río Maipo. Para su recolección utilizó la antigua técnica de la hidroscopia, la cual consiste en averiguar la existencia y las coordenadas de los flujos de aguas subterráneas, examinando la configuración del terreno a través de dos varas de cobre o madera. Una vez recolectadas, las muestras de agua fueron incorporadas en circuitos hídricos y eléctricos sostenidos por siete andamios de madera contruidos artesanalmente. Cada andamio sostuvo una clepsidra –reloj de agua– desde la parte más alta, la cual estaba programada algorítmicamente con arduinos para gotear sobre una placa. El flujo del agua produjo sobre cada placa grabados láser en forma de surcos, los cuales se pueden interpretar como microgeografías que permiten analizar y caracterizar cada muestra como relaciones directas entre lo micro y lo macro del caudal. Desde un discurso poético, la obra puso en evidencia la *capacidad humana de generar y modificar paisajes* a distintas escalas. En este caso, la construcción artificial y artesanal territorios específicos –cada andamio con sus circuitos– desde donde manipular cursos de agua. Cada circuito poseía variables que modifican su caracterización poética. Frecuencias, ritmos, tiempos y otras variables físicas (tales como temperatura y presión ambiental), que alteraban el fenómeno visual, plástico y sonoro (Comunicaciones Museo de Arte Contemporáneo, 2019).

El sonido también fue un protagonista relevante en el espacio de la instalación, pues otorgó contexto a la manifestación de este *acontecimiento poético*. Reguillo (2006) define acontecimiento como algo que irrumpe la “rutina, la dinámica y el sentido con el que la gente interpreta el mundo” (p. 95). Por su parte, Schafer (1977) distingue el *acontecimiento sonoro* como “los sonidos producidos en un espacio determinado, con una lógica o sentido otorgado por el entorno social en el que se producen y además indican la evolución de dicho entorno o sociedad”. En esa línea, en *Hidroscopia/ Mapocho* es posible proponer que fue

el *acontecimiento sonoro* de la obra, percibido e interpretado por las personas espectadoras, lo que vinculó espacial y temporalmente a los circuitos que la conformaron.

Alessandra Burotto (2016) se refiere a *Hidroscopia* como “una reinterpretación de cómo ese eje –el río Mapocho– se rearticula bajo la idea de los circuitos con esta materia prima que es el agua del río Mapocho, convertido en un gesto poético, un gesto objetual y donde el cauce del río se va convirtiendo en una red interna dentro de la instalación”. En otras palabras, la artista propone una reconstitución del paisaje desde distintas dimensiones –visual, plástica y sonora– para caracterizar acontecimientos que impulsan transformaciones de nuestro territorio.



Figura 4. Claudia González. *Hidroscopia/ Mapocho*, 2016. Recuperada en https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/01/rc-unidad4_ac.pdf

La Isla [Reconocimiento] (2017-), de Rainer Krause

La Isla [Reconocimiento] es una obra de arte medial que utiliza las prácticas del *net.art* –producciones artísticas realizadas para la internet–, el archivo y la acción colaborativa. Consiste en un mapa sonoro construido por habitantes y visitantes de *Sudamérica*, quienes graban sonidos a lo largo de las costas y/o lagos utilizando celulares con conexión a internet, GPS y la aplicación *La-Isla*. *La acción colaborativa* se desarrolla en distintos niveles: por una parte, los autores y diseñadores del proyecto construyen un mapa sonoro a partir de puntos marcados por georreferenciación, desde los cuales registran el paisaje sonoro en la aplicación *La Isla*. La colaboración es voluntaria y responde a los intereses particulares de cada participante, ya sean estéticos, políticos, ecológicos,

históricos y/o técnicos. Sin embargo, el acto de contribuir a este mapa sonoro implica un nivel de compromiso importante, ya que, involucra la escucha activa del paisaje sonoro, por lo tanto, el despliegue de la experiencia estética y producción de conocimiento sensible. La misma página web del proyecto –<http://la-isla-reconocimiento.cl/>– menciona que, en el desarrollo de la grabación del paisaje, “el celular constituye no solo un medio de intercambio de informaciones, si no que se transforma en una herramienta estética, una “muleta” para la escucha consciente” (referencia).

La isla [reconocimiento] logra trabajar dos dimensiones a través del *net. art*: la primera dimensión se vincula al rescate de la fuerza que ejerce el propio paisaje sonoro. La grabación de audios que lo integran da cuenta de las conexiones que surgen entre las personas y el espacio físico (costas, playa, etc.). Por medio de su escucha, podemos entender qué implica dejarse afectar por distintos contextos físicos. Por su parte, la segunda dimensión se relaciona con la capacidad de mediación y, al mismo tiempo, potencia formadora de las herramientas que posibilitan la grabación y reproducción de los registros. Concretamente, su grabación por medio del uso de tecnología celular y su diseminación a través de internet posibilitan volver a crear el contexto del paisaje sonoro en nuestra imaginación. La experiencia auditiva se constituye a partir del depósito e interacción de documentos sonoros geo-referenciados, que tienen la capacidad de desplazarse, y desplazarnos, en el espacio y el tiempo. Así, la experiencia singular de la escucha se amplía: permite relacionar el sonido con datos textuales –los puntos georreferenciados que se registran en la web a través de la aplicación– y restablecer contacto con contextos perdidos. Entonces, el mapa funciona como metáfora de construcción identitaria: *La Isla* requiere su “reconocimiento” desde múltiples puntos de escucha para conocerse a sí misma (La Isla Reconocimiento, 2023). Es una cartografía abierta que muta constantemente a partir de la subjetividad de las personas que deciden qué sonidos son relevantes para la descripción y delimitación de cada lugar. En el territorio virtual, esta información condensada en un mapa permite hacer conexiones, contrastar, diferenciar y vivir una experiencia estética sonora que sobrepasa los contextos físicos particulares en los que fue recolectada, pero que, al mismo tiempo, los incluye –potencialmente– a todos.

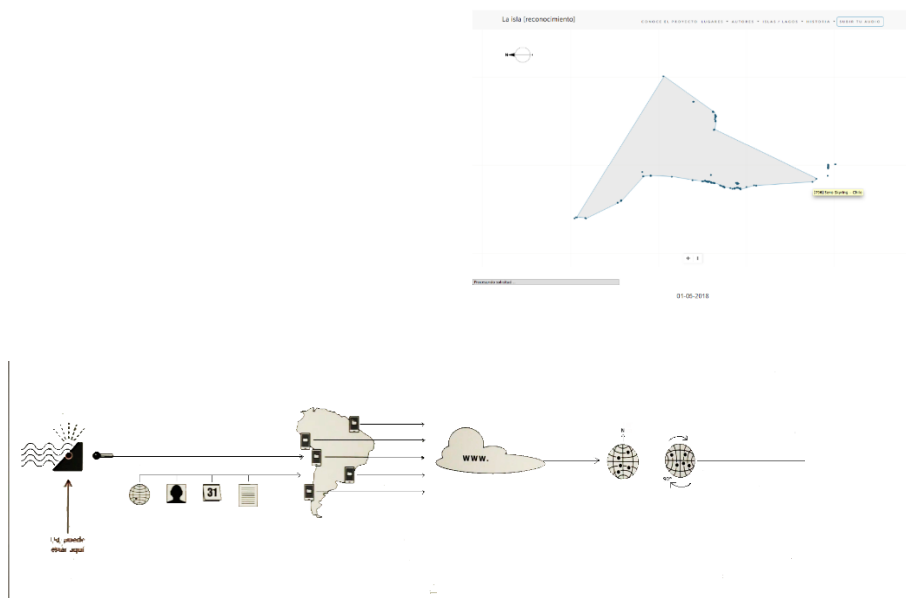


Figura 5. *La_Isla (2018)*. Video sobre exposición de la instalación "La isla [reconocimiento]", Sala Anilla, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2018. [Cuadro de video, 2'57]. Recuperado de https://vimeo.com/326812414?embedded=true&source=video_title&owner=2915845

Buscando nuevas perspectivas para conocer el paisaje sonoro actual, considero relevante explorar el tema desde la percepción de las comunidades que habitamos los contextos con problemáticas contingentes y globales, desde el conocimiento situado, pensamiento encarnado y la subjetividad humana sobre los hechos concretos. Las transformaciones del entorno debido a factores como la crisis hídrica, las zonas de sacrificio, catástrofes naturales, los avances tecnológicos, nos obligan a buscar estrategias creativas y comunitarias para adaptarnos a los cambios. La propuesta de usar el arte como herramienta de aglutinamiento y acontecer no es habitual para analizar una problemática tan cruda como la eminente extinción de la naturaleza tal como la conocemos. ¿Se pueden levantar estrategias desde el arte para crear consciencia sobre el tema?

Los antecedentes artísticos analizados anteriormente tienen en común el haber trabajado con el sonido para caracterizar fenómenos del paisaje sonoro y de contextos que lo sostienen. Artistas y sus obras recurrieron a distintas formas de trabajar el material sónico, tales como su registro, la creación de nuevos sonidos a partir de diversas materialidades, o su descontextualización, con el objetivo de crear consciencia sobre su presencia e importancia. Este es el territorio que acoge mi investigación y desde el cual se desprende el problema que el estudio espera explorar: ¿qué posibilidades que entrega la

creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo?

Preguntas y objetivos

A partir de los referentes anteriores, la investigación se propuso explorar las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son las posibilidades que entrega la creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo?
- ¿Qué mecanismos y elementos participan de la constitución de un paisaje sonoro, particularmente en aquél que se percibe en el valle antes mencionado?
- ¿Qué procesos artísticos me permiten desplegar configuraciones materiales cuya captación sensible impulse la sensibilización sobre la pérdida del paisaje sonoro tal y como lo reconocen las comunidades que habitan un territorio?
- ¿Qué aprendizajes se pueden extraer de dicha experiencia? ¿De qué manera estos hallazgos contribuyen a relevar el valor de los paisajes sonoros naturales?

Para abordar las preguntas de investigación, se definieron los siguientes objetivos:

Objetivo general

Explorar posibilidades materiales que entrega la creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo.

Objetivos específicos

(i) Mapear la complejidad de los mecanismos y elementos que participan de la constitución de un paisaje sonoro, particularmente aquél que se percibe en el valle de Putaendo.

- (ii) Experimentar artísticamente con dichos mecanismos y elementos en el despliegue de una configuración material cuya captación sensible impulse la sensibilización sobre la pérdida del paisaje sonoro natural
- (iii) Reflexionar sobre la propuesta desarrollada y su potencial para impulsar procesos pedagógicos de discusión y construcción de conocimiento sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias.

Metodología

El presente estudio adscribe a la aproximación metodológica de la *investigación basada en la práctica de las artes*. Busca, por lo tanto, reflexionar sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo, *desde la propia práctica del proceso creativo*. Por lo mismo, la perspectiva personal de la investigadora ocupa un lugar central.

En *Practice as Research* (2006), Estelle Barrett se refiere a esta aproximación como una forma de *producir conocimiento desde la acción*, es decir, en la cual “el hacer y los sentidos” de las investigadoras *producen* nuevos saberes (pág.14). Por su parte, Steinar Mathisen (1999) distingue que, al investigar desde la práctica, las reflexiones de la artista cobran forma material, por lo cual es su propia *subjetividad* la que se inscribe en el objeto del arte. Mi propia experiencia de producción de *Caudales, Ecosistema Sonoro, Alas Sonoras*, entre otras obras, ha evidenciado que en la práctica artística se encarnan intuiciones, pensamientos y sentimientos, de los que muchas veces no soy consciente hasta que los externalizo a través de la obra, la que a su vez es autoreflexiva.

La poeta y ensayista feminista Adrienne Rich (2001) valida esa posición subjetiva cuando menciona que es fundamental “reconocer nuestra posición, tener que nombrar nuestro territorio de procedencia, las condiciones que hemos dado por sentadas” (p. 212). Rich, se apoya en la noción de *conocimiento situado*, propuesta por Donna Haraway, en la cual el proceso de teorización toma lugar en un cuerpo específico, el cual, a su vez, ocupa un espacio en un contexto determinado. Por lo mismo, Haraway defiende que toda aproximación al saber se produce siempre desde “*la visión parcial y la voz limitada, no parcialmente porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que posibilitan los conocimientos situados. Los conocimientos situados se basan en comunidades, no en individuos aislados*” (1988, p. 590). La investigación artística, o *investigación basada en la práctica de las artes*, reconoce estos aspectos y da cuenta de que todo conocimiento emerge siempre en la relación del cuerpo de la investigadora –portador de “su propio saber,

su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática”, tal como distingue María de la Luz Hurtado (2006, p. 62)– con otros cuerpos y con el mundo. Bajo esas coordenadas, la investigación artística se erige como una *práctica autorreflexiva*: lo que se estudia no es solo un objeto, sino también las prácticas que porta la persona que da forma a la investigación. Se conformaría, entonces, algo así como un “objeto y sujeto” (Merleau- Ponty,1994). Maurice Merleau- Ponty (1994) distingue:

La génesis del cuerpo objetivo no es más que un momento en la construcción del objeto, el cuerpo, al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará, finalmente, tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido. (p. 91)

En cuanto a lo mencionado por Merleau-Ponty, dialoga con el conocimiento situado de Haraway (1988) y con lo propuesto por Rich (2001) sobre *exponer la subjetividad de la realidad* desde donde se levantan situaciones y hechos concretos. Reconocer la subjetividad del mundo, recupera y valida al cuerpo objetivo (Merleau- Ponty,1994), su sensibilidad y la multiplicidad de percepciones del mundo. La investigación basada en la práctica de las artes se sostiene en esto, así, da pie para generar narrativas disidentes, para así, resistir ante las narrativas hegemónicas impuestas.

Consciente del poder cognoscitivo que la investigación desde la práctica de las artes encarna, en la presente indagación, tomo las herramientas que dicha aproximación me entrega para acercarme al impacto que la crisis hídrica y los avances tecnológicos han tenido sobre el territorio en el cual fui criada y que comparto con mi comunidad. Concretamente, examino un tramo del *Estero Las Minillas*, alrededor del *Puente El Patagual I*, ubicado en el sector Rinconada de Guzmanes, Putaendo. Históricamente, este lugar ha constituido un punto en el cual vincularse con el caudal del estero. En el periodo invernal, las habitantes hemos concurrido a él para experimentar las “crecidas de estero”, en tanto, en el periodo estival, hemos bajado a su lecho para explorarlo. Mi infancia se desarrolló ligada a estos acontecimientos: mi casa colinda con el estero, por lo que mi imaginario y sentido de pertenencia se fraguaron en su vivencia. Lo mismo sucedió con muchas generaciones de vecinas y vecinos.

Actualmente, la crisis hídrica que se extiende por más de 15 años a lo largo del valle, ha cambiado el escenario: el paisaje paulatinamente se vuelve homogéneo en cuanto a

colores, texturas, olores, sabores, sonidos, experiencias sensoriales en general, ya que la biodiversidad ha mermado. Por encima se desplazan los avances tecnológicos y la amenaza constante de proyectos extractivistas, dando paso a la homogeneización de los territorios y con esto, de las narrativas.

Como parte de la comunidad, artista-activista y profesora lucha por la defensa ambiental, he sentido la necesidad de experimentar y proponer nuevas estrategias para sensibilizar y reflexionar comunitariamente sobre los efectos evidentes que el cambio climático ha tenido sobre nuestro entorno más cercano. En ese contexto, la investigación artística ha emergido como una herramienta valiosa para reflexionar sobre las *múltiples experiencias sensoriales que gatillan las transformaciones del Estero Las Minillas y para dar forma a nuevas narrativas desde lo comunitario, la singularidad y contingencia*. Concretamente, la indagación se desarrolló entre el 3 de diciembre del 2022 y el 28 de abril del 2023, a partir de cuatro momentos interconectados:

- (i) Revisión de referencias bibliográficas y artísticas sobre el paisaje sonoro. Tuvo como fin mapear los mecanismos y elementos que participan de su constitución.
- (ii) Experimentación artística con materiales recolectados en el territorio. Buscó generar una experiencia sonora –*Concierto Caudales*– que pudiese ser compartida con la comunidad para impulsar la reflexión sobre las transformaciones del entorno.
- (iii) *Concierto Caudales* y realización de dos entrevistas grupales (pre y post *Concierto Caudales*) a las personas participantes, con el fin de levantar información sobre su percepción de la experiencia sonora y las reflexiones que gatilla en relación a la extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias.
- (iv) Reflexión a partir del cruce de la práctica artísticas desarrollada, las observaciones recogidas durante la experiencia sensorial comunitaria y la exploración bibliográfica. Buscó sacar conclusiones que permitieran aproximarse a las preguntas de investigación.

Contextualización

El *Estero Las Minillas*, en el sector *El Patagual, Rinconada de Guzmanes*, pertenece a la comuna de Putaendo, ubicada en la Región de Valparaíso, a 144 km del puerto de Valparaíso y a 104 km de Santiago, entre la cordillera de Los Andes y los cordones montañosos transversales de Chile Central (fig. 6). Su nombre es la españolización del mapuzungun “Putraintú” o “Puthrayghentú”. Algunos de sus posibles significados son: “río de piedras”, “río pedregoso”, “tierra de pataguas” y “manantiales que brotan de pantanos”, según la interpretación de Moesbach y De Augusta (1991), la cual se relaciona con los bofedales –pantanos cordilleranos– desde los cuales nacen abundantes manantiales, esteros y ríos. Los tributarios principales del *Río Putaendo* son el *Estero de Chalaco* y el *Río Rocín*, los que se unen en la localidad de *Los Patos* en la parte alta del valle y recorren aproximadamente 34 km hasta unirse al Río Aconcagua en la ciudad de San Felipe. El valle se encajona en la Cordillera de Los Andes, un verdadero refugio de ecosistemas inalterados debido a su difícil acceso. A medida que desciende, su caja fluvial se ensancha y con ello permite el aumento de la densidad poblacional y zonas agropecuarias.

La ocupación de Putaendo remonta a tiempos prehispánicos: llegaron a coexistir culturas tales como los diaguitas, los mapuches, los picunches, los incas y la cultura Aconcagua, entre otras (Parra, B, 2009, p. 9). El asentamiento en el centro de Putaendo data de fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI y corresponde a la ocupación incásica y al establecimiento del camino inca, el cual sigue el borde del río Putaendo. Los pobladores reconocieron este camino como eje fundacional y lo utilizaron como referencia para el emplazamiento del poblado, actualmente conocida como *Calle Comercio*. A fines del siglo XVIII y comienzos del XIX el pueblo consolidó su esquema de origen, recibiendo la denominación de “villa” y, en 1868, la de “ciudad” (PADEM, 2021, p. 19). A mediados del siglo XVIII, la población española fue atraída por la presencia de minas de oro y cobre en el lugar. De carácter eminentemente católico, dicha población influyó sobre trabajo de evangelización de los indígenas. Como consecuencia de este encuentro, tuvo lugar en la comunidad un intenso sentimiento de sincretismo religioso.

Uno de los hitos históricos más importantes, es el *Paso del Ejército Libertador*, en 04 de febrero de 1817, desde la frontera con Argentina a la altura de San Juan, hacia Putaendo, atravesando por el Resguardo de Los Patos en la parte alta del valle, el que colinda con el Río Putaendo. Este hecho hace que Putaendo sea conocido como “El primer Pueblo Libre de Chile”.

Según el Censo del año 2017, Putaendo ostenta una población de 16.754 habitantes y posee una superficie de 1.474,4 km². Es la comuna de mayor superficie de la provincia de San Felipe, sin embargo, no posee mayor población que las demás comunas, sino que, por el contrario, su población es reducida y se encuentra más bien dispersa. Por esta característica y debido a que sus actividades económicas son principalmente agropecuaria, Putaendo tiene denominación de "comuna rural" (PADEM, 2021, p. 15). Destaca la fruticultura, particularmente, la producción de duraznos conserveros, uva de mesa, nogal, damascos-y, en menor escala, de productos de chacras, cereales y alfalfa. Los habitantes trabajan generalmente como temporeros en pequeños fundos y *packing* (empresas agrícolas). Respecto de la actividad ganadera, se cuenta con crianceros de caprinos y bovinos. En los últimos años, esta actividad se ha visto disminuida por la grave escasez hídrica. En el año 2020, la Agrupación de Crianceros de Putaendo, criticó al Gobierno por declarar zona de catástrofe por la sequía sin acompañar la medida con recursos para sobrellevar la situación.

En relación a la actividad minera, existe la pequeña minería de tradición familiar, quienes se dedican principalmente a la extracción de cobre. Hoy en día, la minería a esta escala está en proceso de transformación, ya que el 20 de abril del 2020 fue aprobada la primera etapa del proyecto minero: *Proyecto de prospección minera Vizcachitas Holding*, por el *Servicio de Evaluación Ambiental* (SEA), para realizar las exploraciones de cobre, oro y molibdeno, de lo que pretende ser la mina a rajo abierto más grande de Latinoamérica. La gravedad de este proyecto es que se ubica en el caudal del *Río Rocín*, el principal suministro de agua para el valle. Este, junto a los 154 glaciares de roca y los 66 humedales altoandinos ubicados en la zona del proyecto minero, son los que mantienen el caudal de agua para el valle de Putaendo.

En la actualidad, se han levantado estrategias frente a la crisis hídrica, con Declaración de Escasez Hídrica (MOP) y la visualización de una pérdida de un 15% de precipitaciones por año (IPCC). Del total de la población comunal el 51% se abastece a través de comités de Agua Potable Rural. Por otra parte, a medida que la crisis hídrica y ambiental avanza, también lo hacen los proyectos extractivistas como la industria agropecuaria, la minería a gran escala, las tecnologías para sostenerte estos avances industriales. En este escenario, los ecosistemas y la biodiversidad comienza a mermar, el territorio se homogeniza, dando paso una eminente extinción de paisajes sonoros.

Mi estudio de emplaza en *El Estero Las Minillas* (fig.7) tomado como una nuestra y referencia para explorar mis percepciones y las de la comunidad ,frente a la eminente

extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo.



Figura 6. Mapa satelital del Valle de Putaendo y Rinconada de Guzmanes.



Figura 7. Mapa satelital Fragmento Estero Las Minillas, Rinconada de Guzmanes, Comuna de Putaendo. Representación Azul: Estero Las Minillas, Amarillo: Debajo del Puente, Rojo: mi casa.

Caudales Sonoros: reflexión artística sobre el acontecer del paisaje sonoro

Los antecedentes materiales de este proyecto artístico se extienden hasta 2017 cuando, en la asignatura de *Creación*, se nos invitó a realizar una obra a partir de nuestra identidad e intereses artísticos. En ese entonces, mis exploraciones se concentraban en la experimentación con elementos de origen industrial desechados en la vía pública de Santiago, tales como tabs (chaspas de aluminio), tubos de cartón, palos de sushi, ruedas de bicicletas. Me parecía interesante el *recorrido del material* inscrito en estos elementos: su extracción desde de la naturaleza, su transformación y serialización a través un proceso industrial, que les fuera asignada una función, que fueran usados según su obsolescencia programada, luego, desechados. Distinguí un sentido poético al encontrarles amontonados como hojas o dispersos como semillas, vestigios orgánicos de la industrialización y del extractivismo. Por otra parte, sentí que el ejercicio humano de trabajar con los tiempos y prácticas del cuerpo – tales como recolectar, seleccionar, coleccionar, coser, unir, cortar, perforar– para crear objetos artísticos constituía un intento de devolver aquellos elementos industrializados a su estado primigenio –orgánico– mediante un proceso material creativo y reflexivo que, de alguna manera, los reincorporaba a los ritmos de los ciclos naturales.

¿Se puede “devolver” algo inorgánico al ciclo de la vida mediante la práctica artística? ¿La creación artística puede dar vida a algo inerte? ¿Se puede revertir el proceso de extractivismo e industrialización a través de procesos de creación a escala humana? ¿Qué sucede con mi memoria corporal al desplegar la práctica del recolectar? Eran algunas de las preguntas que formulaba en aquel entonces.

María de la Luz Hurtado (2006) menciona que “el cuerpo tiene su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática” (p. 54). ¿Será posible que este saber del cuerpo se impregne en los materiales inorgánicos? De alguna forma, el carácter performático y sistemático de las acciones mencionadas anteriormente –carácter que es propio de la investigación basada en la práctica de las artes–, propulsaba ritmos orgánicos de producción, distintos y contrarios a los del sistema de producción industrial.



Figura 8. Ejercicios de patrones con tabs y palos de sushi.

Las imágenes que aquí presento forman parte de aquellas primeras exploraciones materiales. Junto a mi compañera, Catalina Santis, encontramos con dos percheros de madera articulados con sistemas mecánicos retráctiles. Abrirlos y cerrarlos con las manos nos recordó el movimiento de alas batiéndose. Basándonos en ese hallazgo, iniciamos la experimentación. Colgamos objetos metálicos cotidianos de las estructuras: cucharas, tornillos, destornilladores, llaves, cáncamos, argollas. Luego, testeamos la resistencia del objeto abriéndolo y cerrándolo. Repetimos aquel movimiento sistemáticamente. Generamos una nueva pregunta: ¿qué sistema podemos crear para repetir este movimiento y producir este sonido? Las alas forman parte del cuerpo de un ave. Es el sistema complejo del cuerpo el que permite su movimiento. Así, emergió la idea del cuerpo como sostenedor del objeto; para hacerlo posible, empotramos el mecanismo a un vestido que luego sería utilizado por mí.

El trabajo *Alas Sonoras* fue el elemento gatillador de dos performances realizadas a modo de experimento. La primera acción tuvo lugar en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en el año 2017; y la segunda, en un tramo entre el Paseo Bandera y el Museo de Arte Precolombino. Ambas acciones consistieron en desplazarme batiendo a *Alas Sonoras* entre las personas que transitaban en el espacio público con el fin de generar un *acontecimiento sonoro* (Schafer, 1977), el cual “irrumpe en el cotidiano, trastocando las rutinas y las dinámicas desde sus propias reglas de lectura” (Renguillo, 2006, p. 95). Una de las impresiones que recibimos sobre estas

performances fue que parecían un ritual para limpiar las “malas energías” por efecto del sonido. Yo caminaba silenciosamente, sin hablar, sin mirar a las personas, dando la sensación de que no estaba en el mismo espacio temporal que el de quienes visualizaban el trabajo, un habitar el espacio desde otros *códigos sonoros*. Andrea Soto dice que “los enunciados performativos carecen de referente” (2019, p.). Eso nos hacía sentido, ya que lo que pudimos percibir a partir de este experimento fue que nuestra performance sonora había habitado *otro lenguaje*, se había desarrollado como *acontecer poético*.

Esa experiencia fue el inicio de mi interés por el trabajo con el material sonoro. Como parte de esta búsqueda asistí al Museo de Arte Precolombino a la charla *Instrumentos Sonoros de Sudamérica* (2017) dictada por el etnomusicólogo José Pérez de Arce. En esa presentación se refirió a la *sonaja de paño*, un traje ceremonial chimú fabricado a partir de placas de oro sobre tela que generaba sonido al ser utilizado en movimiento. Siguiendo esa idea, fabriqué un traje similar utilizando material de desecho para *experimentar con su sonoridad*.

Concretamente, utilicé *tabs* de aluminio para confeccionar un atuendo que pudiera acompañar a *Alas Sonoras*. Bordé muchos de esos elementos sobre un vestido rojo, siguiendo distintos patrones según la parte del cuerpo. Por ejemplo, a la altura de la cintura bordé una especie de cinturón, a la altura de los senos me enfoqué en lograr flexibilidad para adaptarse a las curvas. Al ponerme el traje, me di cuenta de que mi vestido-instrumento no sonaba en las partes en las que estaban pegadas al cuerpo, pues los *tabs* no lograban vibrar. Distinto era lo sucedía con las cadenas de 5 cm de largo que colgaban de los hombros del vestido y de su basta.



Figura 9. Performance *Alas Sonoras* en *Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación*, Santiago

Figura 10. Performance *Alas Sonoras* en el pasillo Museo de Arte Precolombino, Santiago.



Figura 11. Recreación de un rey Chimú del Norte de Perú, de hace aproximadamente 700 años, recubierto de placas de oro (sonaja de paño SH112.113) que producen un suave sonido metálico con el movimiento del cuerpo (dibujo de José de Arce).

Ilustración 12. Vestido Objeto *Alas Sonoras*.

Ilustración 3. Vestido Objeto *Alas Sonoras*.



Figura 13. Ejercicio para emulación de agua utilizando *tabs*.

Luego de aquel segundo experimento, decidí trabajar solo con los *tabs*. A algunos los acumulé simulando flujos de agua –inspirada por su brillo y aparente flexibilidad–; a otros los uní a modo de cadenas, como lo había en los bordes del vestido de *Alas Sonoras*. Monté aquellas cadenas en un alambre dispuesto horizontalmente y de extremo a extremo en el marco de una ventana. Al pasar el viento, las cadenas vibraban y emitían un sonido suave como el de una cascada, el cual que contrastaba con la contaminación acústica presente en el espacio donde estaban instaladas. Estrada (2006) se refiere a la percepción de este contraste como “toma de consciencia de la existencia del mundo sonoro”, entendimiento que en mi caso fue favorecido por el contraste permanente que yo experimentaba debido a recurrentes traslados entre la ciudad de Santiago y la ruralidad de Rinconada de Guzmanes (V región).

Al hacerme consciente del paisaje sonoro, lo era también de la *contaminación acústica*. Transitar por Santiago aumentaban mis síntomas de estrés y ansiedad. Comencé a buscar las horas de mayor silencio –habitualmente entre las 4 y las 5 de la madrugada– para descansar de los efectos de dicha contaminación. Percibí una ecuación que era inversamente proporcional: *a mayor índice de contaminación acústica, menor extinción de los paisajes sonoros naturales*. ¿Qué sucede con las personas, sus cuerpos y percepciones del mundo cuando no tienen acceso a paisajes sonoros naturales?, me pregunté. ¿Constituye una necesidad humana escuchar los sonidos de la naturaleza?

Los avances tecnológicos sobre los ecosistemas naturales son un hecho y sus efectos se vislumbran cada vez de forma más acelerada. Imaginé el caso hipotético de que el exterminio de la naturaleza se extendiera a todo el planeta y, con ello no, que quedaría biodiversidad ni ecosistema para habitar. Guiada por esta ficción, retomé la idea de *intentar hacer orgánico lo inorgánico*. Utilicé para ello desechos industriales recolectados en la calle, pero ahora, consideré su potencial de sonido en la creación.

Cascada fue el primer trabajo que realicé con la intención de emular estéticamente elementos de la naturaleza utilizando material inorgánico de desecho industrial. Se componía de una serie de cadenas de *tabs* que colgué desde el techo

hasta el suelo y acumulé en el suelo modo de agua corriendo, y de *Grillo*, un segundo artefacto realizado a partir de objetos encontrados (una lámpara de aluminio con un reloj de cuerda mecánico y un manubrio de bicicleta con un timbre que emitía sonido cuando una persona la activaba al darle cuerda y hacer sonar el timbre de la bicicleta).



Figura 14. Obra *Cascada* y foto de referencia.

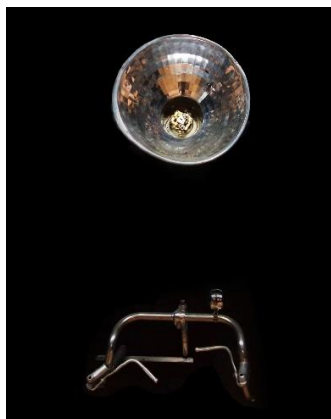


Figura 15. *Grillo*.

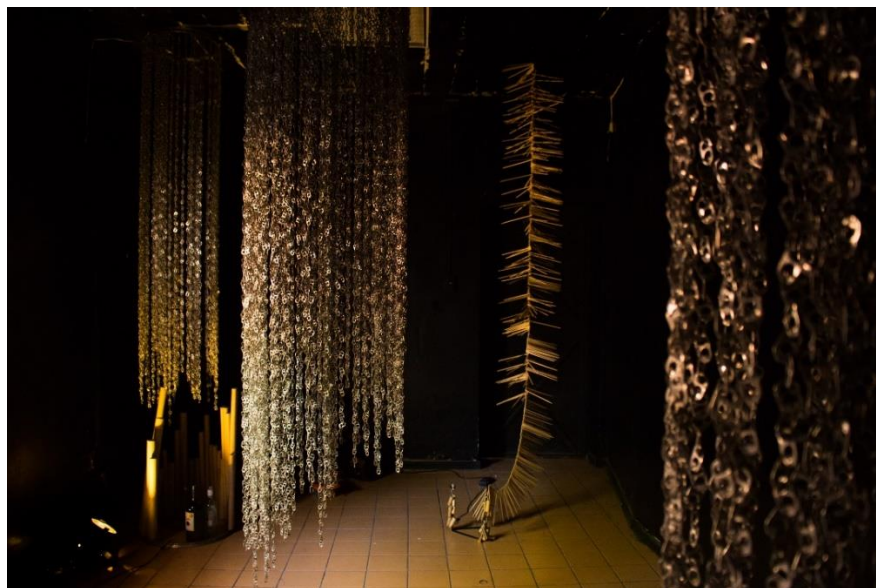


Figura 16. Ecosistema Sonoro, instalación sonora en sala de estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Ecosistema Sonoro fue la continuación de ese experimento inicial. Emplazada en la sala de estudiantes del Departamento de Artes de la *Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación* (2018) y en el *Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal* (2019), se componía de ocho artefactos: tres “columnas” de tabs; tres “cilindros” de tubos de cartón; dos “lianas” de palos de sushi. Cada grupo de artefactos poseía un sistema electromecánico similar: un motor con un eje excéntrico sostenido por una estructura. La vibración de cada motor hacía sonar cada artefacto de forma independiente. Los “cilindros” de tubos de cartón se disponían verticalmente dentro de un aro de bicicleta. De este modo, sonaban al ser golpeados por el aspa del motor y generaban un ritmo regular y un sonido opaco. Por su parte, las “columnas” de tabs tenían como base aros de bicicleta desde los cuales colgaban cadenas. Dentro de cada aro había un motor que provocaba vibración. Por último, las “lianas” de palos de sushi vibraban por efecto de otro pequeño motor, el que propiciaba que los palos chocaran entre ellos y sonaran.

Ecosistema Sonoro intentaba emular sensorialmente la experiencia estética sonora y visual de estar inmersa en la naturaleza, la experiencia de la *biodiversidad* trabajada a través materiales inorgánicos que provocaban reflejos, sombras,

texturas, sonidos. Esta obra seguía la noción de paisaje sonoro propuesta por Schafer (1977) como un sistema de relaciones que interactúan entre sí y generan capas de sonido que se sobreponen y acumulan. Además, consideraba que sus visitantes pudieran desplazarse y generar su propio recorrido: detenerse y escuchar en detalle figuras sonoras particulares y, a partir de ahí, armar un recorrido único y personal, ajustado a cada cuerpo (Jaramillo, 2017). La noción de que persona “observa, selecciona, compara, interpreta” (Ranciere, p.19) y constituye su propia *redistribución de lo audible desde la percepción y las sensaciones corporales*, fue primordial en este primer intento de sensibilizar sobre la eminente extinción de los ecosistemas y de paisajes sonoros naturales.

Caudales Sonoros, el trabajo que da forma a esta memoria, es la continuación de esa línea de experimentación. Concretamente, su realización ha intentado acercarse a la pregunta ¿qué procesos artísticos me permiten desplegar configuraciones materiales cuya captación sensible impulse la sensibilización sobre la pérdida del paisaje sonoro tal y como lo reconocen las comunidades que habitan un territorio? Para lograrlo, he ampliado el contexto donde se sitúa la práctica artística y he emplazado la obra en un paisaje sonoro natural que sufre los efectos de dicha transformación. Mi búsqueda ha incorporado involucrar a la comunidad, bajo el entendimiento que la generación de narrativas comunes y disidentes constituye una herramienta eficaz para hacer frente a esta problemática.

Caudales, ejercicios sonoros en el jardín.

—Entre el 3 de diciembre del 2022 y 3 de enero 2023, instalé en mi jardín de mi casa en Rinconada de Guzmanes seis artefactos con forma de columna contruidos a partir de *tabs* de latas de aluminio, las cuales recolecté en el cercano sector del *Estero Las Minillas*. Además de los *tabs*, cada artefacto —de 3 a 5 m de largo— incorporó un aro de aluminio (llanta de bicicleta sin rayos del cual colgaban cadenas de *tabs*), un motor de 12V con un aspa inscrito en ese aro, y una banda de luces led al interior de la misma estructura circular. Los artefactos fueron colgados en una estructura metálica de 3m de alto x 5 m de ancho x 6 m de largo, en donde los manipulé utilizando un sistema de circuitos electromecánicos, dirigidos desde

una mesa de control con seis potenciómetros conectados por cable eléctrico a los motores y las luces led. El uso de potenciómetros me permitió regular la velocidad de giro del motor, lo cual tuvo como resultado la generación de diferencias de sonidos debido a variaciones en la vibración de los artefactos. Todo el sistema fue construido de forma autodidacta.

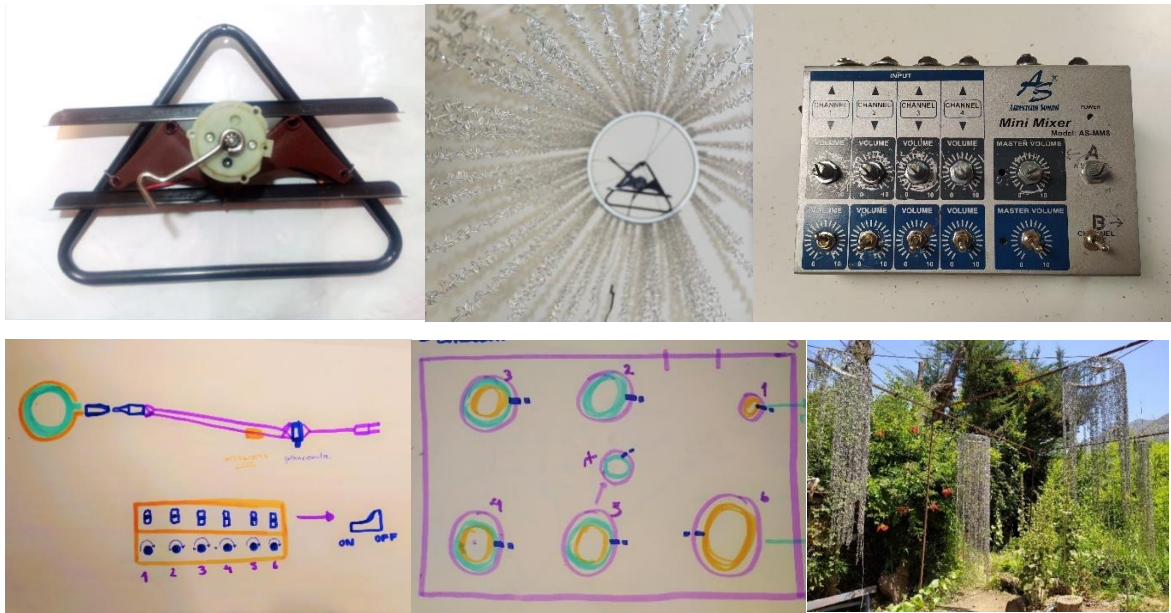


Figura 17. Sistemas electromecánicos, dibujos de esquemas, mesa de control e instalación de artefactos sonoros.

Al situarme en el jardín, escuché el paisaje: el sonido de cigarras, aves, de las hojas de los árboles movidas por el viento, de una motosierra a lo lejos y el motor de un auto en desplazamiento. Comencé a manipular los artefactos desde la mesa de control moviendo con mis dedos las perillas de los potenciómetros: los encendí uno por uno para evaluar similitudes y diferencias. Me di cuenta que podía solapar sonidos generados artificialmente con sonidos de la naturaleza. Por ejemplo, en entorno de cigarras, podía emular su canto. También los podía poner en diálogo: emular el sonido de viento y solaparlo con el canto de las cigarras. Paulatinamente, sentí como se agudizaban mis sentidos –especialmente la audición–: percibí el paisaje con más precisión, me hice consciente de sus ritmos, su volumen, su velocidad y distancias. Intenté transmitir esas sensaciones experimentadas en mi

cuerpo hacia los artefactos. Jean-Luc Nancy menciona que “escuchar, así como mirar o contemplar, es tocar la obra en cada parte –o, puesto de otra manera, ser tocado por ella, lo que viene a ser la misma cosa” (2002, p.65). *Escuchar es como tocar algo a la distancia a través de los oídos*: en este caso, tocaba el paisaje con mi cuerpo. Me hizo sentido lo que señala Ana María Estrada (2010):

La toma de conciencia pasa primero por darse cuenta de la existencia del mundo sonoro, del paisaje sonoro, para luego interesarse por ciertos sonidos entendiendo sus particularidades y propiedades, pudiendo desplazarlos y extenderlos fuera de los preceptos estrictamente musicales para dejarlos en disponibilidad y otorgarles otra posibilidad, con lo que necesariamente se les otorga un nuevo contexto que sería justamente el del arte contemporáneo. (p. 23)

Al ser tocado por el paisaje, mi cuerpo se difuminaba con este. Intenté transmitir esta percepción manipulando los artefactos para emular el paisaje, así hacer desaparecer el aparente límite entre naturaleza y cultura. Recordé como, en *Hidroscopia/ Mapocho (2016)*, Claudia González evidencia la capacidad humana de *generar y modificar paisajes*. Para ello, construye de forma artificial y artesanal territorios específicos desde donde manipula el curso de agua. Esta idea y el ejercicio de percibir mi intervención sonora en el jardín, trajo a mi mente el sonido extinto, a causa de la crisis hídrica y la canalización del *Estero Las Minillas*. Me surgió, entonces, el interés por conocer la percepción de la comunidad frente a esta realidad: ¿somos conscientes de que hay sonidos en peligro de extinción?, ¿afecta en nuestro cuerpo la ausencia del sonido del caudal?, ¿qué pasaría si instalo mis artefactos, a modo de *caudales*, en el contexto del estero?, ¿qué memorias se activarían?, ¿qué otros sonidos se comenzarían a percibir junto al “sonido del agua artificial”?

Estas preguntas se sintetizaron en la gran interrogante que guía esta investigación: ¿cuáles son las posibilidades que entrega la creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes

sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo? Para acercarme a ella, decidí instalar los artefactos en el espacio cultural autogestionado *Debajo Del Puente*, ubicado debajo del *Puente El Patagual I*. Mi intención era generar un acontecimiento sonoro en un espacio comunitario para recoger las percepciones de mi comunidad sobre las transformaciones de nuestro paisaje sonoro.

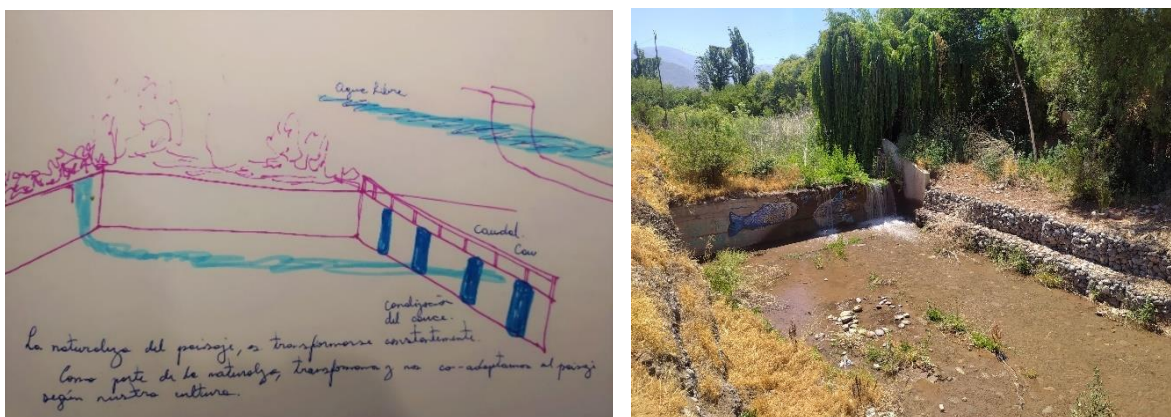


Ilustración 18. Boceto de instalación Caudales Debajo del Puente, Estero Las Minillas y fotografía del lugar.

Caudales en Debajo del Puente, Estero Las Minillas

La ubicación de *Caudales* en el espacio cultural autogestionado *Debajo del Puente*, se debe, en primera instancia, a que este lugar se encuentra inmerso en el *Estero Las Minillas*, curso de agua junto al cual he vivido toda mi vida. Por lo mismo, soy testigo de sus transformaciones por más de dos décadas. En segundo lugar, gran cantidad de los *tabs* utilizados para la construcción de mis artefactos fueron recolectados en ese sector. Aledaño se encuentra el *Club Deportivo Alianza*, espacio de encuentro en torno al fútbol y, también, de disfrute de adultos, lo cual incluye el consumo habitual de bebidas alcohólicas en latas de aluminio. Los tabs se encuentran dispersos por todo el lugar como vestigios de las celebraciones comunitarias.

Desde 2019, me vinculo a este espacio desde el activismo: en el contexto del *Estallido Social*, en octubre el 2019, comencé a problematizar la realidad del país

desde el conocimiento situado. Una de mis observaciones era que las demandas sociales y las manifestaciones se levantaban desde una mirada sociocultural hegemónica, centralizada y citadina y que, si bien, eran necesarias y justas, se vinculaban a realidades distintas a la de mi comunidad rural. El panorama social de ese entonces se enmarcaba en el lema *#Chiledespertó*. Bajo esa consigna millones de personas en todo el país –principalmente en Santiago–, “salieron a las calles a manifestar su inconformidad y desacuerdo con el trato que, durante décadas, los gobiernos de la concertación y la derecha, a través de sus políticas y programas, han vulnerado a las clases sociales más débiles, económicamente hablando; es decir, la clase media, la asalariada” (Jiménez-Yáñez, 2020). Pese a aquello, el movimiento en Rinconada de Guzmanes respecto a las manifestaciones era nulo, más bien, constituía solo un acontecimiento del cual se estaba a través de los medios de comunicación.

En esos días, un hecho que marcó un punto de inflexión en mi forma de hacer política y pensar el activismo fue el siguiente: con mi hermano instalamos un cartel de madera en un poste cercano al puente *El Patagual I* que decía: “Apoye al comercio local. *#ChileDespertó*”. Al día siguiente, pasé por el lugar y un vecino – hombre agricultor en pequeña escala de 60 años aproximadamente– me dijo:

Vecino: oiga, ¿qué es eso? (Refiriéndose al cartel).

Ámbar: Un cartel.

Vecino: Pero, ¿qué dice?

Ámbar: Apoye al comercio local, hashtag Chile despertó.

Vecino: ¿Qué es el comercio local? ¿Qué es hashtag? ¿Cómo es eso de que Chile despertó?

Desde mi perspectiva, este hecho puso en evidencia que la narrativa con título *#ChileDespertó*, nuevamente hablaba desde la noción aparente de una identidad chilena homogénea, incluso frente al *despertar social*. Además, me hizo consciente de una realidad que no había percibido: (i) existe una población importante en Rinconada de Guzmanes que es analfabeta, y (ii) no existen espacios comunitarios en dónde hablar sobre la contingencia e intereses, tampoco para vincularnos desde la diversión más allá de aquella que ofrecen el rodeo y el fútbol.

Comencé a formular algunas preguntas: ¿Cuáles son nuestras necesidades y cuáles son nuestras formas de manifestarlas? ¿Cuál es nuestra narrativa como comunidad de Rinconada de Guzmanes? ¿En qué espacios se forja esa narrativa?

Me parecía problemático que no existiera espacios para dialogar sobre la contingencia desde la horizontalidad, la autonomía y lo transgeneracional. Concretamente, el único espacio que consideraba el cuidado y derecho a la cultura de la infancia era la escuela básica rural San Alberto (en donde estudié desde kínder hasta 6to básico) la cual, que, de alguna forma, involucraba transgeneracionalmente a toda la comunidad. Los otros espacios de contacto comunitario eran el futbol y el rodeo, las actividades culturales más populares, pero que en mi mirada constituyen actividades competitivas, patriarcales y adultocéntistas.

Esta perspectiva sobre lo comunitario se debía a una nueva mirada sobre el territorio y las comunidades que forjé luego de un viaje que realicé a Europa, donde tuve la oportunidad de conocer algunas realidades de España, Rusia y Portugal. Estando allá pude observar que la participación de las personas en los espacios de esparcimiento y cultura eran drásticamente distintos a la que yo distinguía en Rinconada de Guzmanes. En España, por ejemplo, observé que parte de los pasatiempos familiares era asistir a actividades culturales como conciertos, exposiciones de arte, bibliotecas, entre otros, siendo parte de su cultura dedicar tiempo para educar su sensibilidad. En el contexto rural de Guzmanes, los espacios de esparcimiento eran evidentemente limitados y con un enfoque adultocentrista y patriarcal, por lo que las personas excluidas éramos la mayoría. ¿Por qué no existían en mi territorio espacios culturales transgeneracionales en los cuales disfrutar en comunidad la experiencia estética? Al respecto, Ranciere (2009) menciona:

Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (p.9)

“Agamben propone profanar los dispositivos, liberar lo que ha sido capturado; ubicarse en la grieta para seguir las potencias del dispositivo”, distingue Andrea Soto Calderón (2019, p.108). Michael Foucault se refiere a los dispositivos como los discursos dominantes instaurados. Estas observaciones me llevaron a pensar en el discurso hegemónico instaurado para la comunidad de Guzmanes y en idear una forma de “redistribuir lo sensible” (Ranciere, 2009).

Bajo aquella idea, intuí que lo primero que se necesitaba era un espacio común para compartir nuestras percepciones del mundo. La no existencia de aquel espacio constituía *la grieta del dispositivo* que posibilitaría su construcción. Así, ocupamos el espacio debajo del puente, aprovechando el “dispositivo puente”. Convocamos a la comunidad a las *Choqueradas Vecinales Debajo del Puente*, instancias familiares autogestionadas por la comunidad que, desde octubre de 2019, nos permitieron compartir transgeneracionalmente nuestras narrativas, como una forma de sostener nuestras memorias en lo comunitario y *redistribuir lo sensible*, frente a las narrativas dominantes.

Una *choquerada* es una tradición campesina comunitaria, que, si bien se sostiene, en la actualidad, poco a poco se está perdiendo. Consiste en preparar té en un choquero –tarro de conserva con un asa de alambre– que se pone a hervir en una fogata. Usualmente se acompaña de pan y otros alimentos. Las actividades que hemos realizamos durante estas jornadas son: cuentacuentos, talleres de plantas, música en vivo, poesía, jornadas de muralismo comunitario, juegos como la sillita música, el luce, conversaciones, relatos, etc.

Es en el contexto de estos encuentros, donde nos esforzamos por sostener la memoria sobre territorio, los cuerpos, el caudal seco del estero, desde el relato oral, que decidí instalar la obra *Caudales* y realizar un concierto. Mi humilde objetivo fue contribuir a seguir construyendo nuestras narrativas desde las percepciones de hechos contingentes, en este caso, es la eminente extinción de nuestros paisajes sonoros.



Figura 19. Afiche 4ta Choquerada Debajo del Puente en la que se hizo el Concierto Caudales.

4ta Choquerada Vecinal Debajo del Puente - Concierto Caudales

El 17 febrero de 2023 realicé el *Concierto Caudales* en el contexto de las *Choqueradas Vecinales Debajo del Puente*, actividad convocada por mí para de compartir experiencias artísticas comunitarias. Con ocasión del concierto, instalé los seis artefactos correspondientes al trabajo *Caudales* desde el "techo del espacio" (la parte inferior del puente). En el evento, participaron veinticinco personas aproximadamente, la mayoría de ellas mujeres.

La realización del concierto fue enmarcada por el desarrollo de dos entrevistas grupales –pre y post concierto– a las personas que asistieron. Consistieron en entrevistas semi-estructuradas moderadas por mí que buscaron conocer y compartir reflexiones en torno a las transformaciones del paisaje sonoro del Estero Las Minillas y recoger las percepciones que tuvieron del evento. Registré

las entrevistas a través de medios fotográfico, sonoro y audiovisual. Luego de la primera entrevista, junto a las participantes compartimos una mesa dispuesta con comida aportada por cada una. Mientras eso sucedía, escuchamos tres números artísticos de vecinas y vecinos del lugar: “Cuenta Cuentos con La Tía Julia”, música andina con “El profe Pancho” y los “canciopoemas” con “Litre”. Luego, cerca de las 21:00, di mi concierto, el cual duró 10 minutos aproximadamente. A continuación, describo los principales hallazgos que emergieron de esas experiencias.

(i) Entrevista *pre- concierto*

Previa aprobación de un consentimiento informado, se sostuvieron conversaciones presenciales, las que fueron grabadas en formato MP3 y posteriormente transcritas. Junto a las participantes nos sentamos en círculo y las invité a compartir relatos en torno a experiencias sonoras en el *Estero Las Minillas*, específicamente en los alrededores del *Puente El Patagual I*, a lo largo de sus trayectorias de vida. Lo primero que noté es que, si bien mis preguntas apuntaban a invitarlas a construir relatos en torno a los sonidos, sus narraciones siempre se extendían a experiencias sensoriales más complejas.

Una de las primeras narrativas que pude distinguir está relacionada con la pérdida de experiencias de vidas ligadas al caudal, como consecuencias de las transformaciones del paisaje vinculadas a la crisis hídrica, a los avances viales (como la construcción del puente) y a la canalización de esteros y acequias. Los ecosistemas que se sostienen con el caudal del estero han mermado notoriamente; en la actualidad, solo ocasionalmente corre agua, lo que ha llevado también a cambios en el modo de habitar y en las actividades que se desarrollan en torno al estero. Al respecto, Otondo (2010) menciona que la desaparición de los sonidos naturales vinculados a esas transformaciones, “genera consecuencias menos evidentes: perdemos consciencia de estos elementos en el entorno, de cómo participan en nuestro paisaje sonoro y de la importancia que tienen para nuestra experiencia de vida.” Mis entrevistadas hablaron de los sonidos de la naturaleza que se pierden, pero de forma superficial, sí lo hicieron de las actividades que dejan de converger en este espacio. Por ejemplo, ellas mencionaron:

Adela: El estero siempre ha sido como una calle para ir al otro lado (al otro extremo de Guzmanes): ir al colegio, llegar a la posta, a los carabineros... Antes una tenía que irse

caminando, saltar por las piedras...eso antes nos gustaba, era entretenido. Ahora no sucede eso porque casi no baja agua y está más poblado por la ladera del estero, hasta en vehículo una puede pasar por ahí porque hay un callejón. Por el sendero del otro estero también nos podíamos ir caminado, era más entretenido porque era más profundo (que el estero en el que nos encontramos que es más ancho y menos profundo que el otro). Este se llamaba el estero grande y el de al lado el estero chico, tenía un camino angostito y el estero era profundo. En algunas partes había camino, en otras no. Cuando se perdía la huella por el lado del estero, había que pasarse a los potreros para seguir avanzando.

Julia: Da nostalgia recordar los tiempos que una vivió y que nuestros niños pequeños no puedan disfrutar lo que nosotras pudimos disfrutar: de una naturaleza más linda, de un aire más puro, de una cantidad de agua que hasta se podía tomar porque era agua cristalina que venía de la montaña. Te podías bañar en el estero.

Estas experiencias de vida eran habituales cuando había agua: el estero era una especie de centro de entretenimientos para todas las generaciones del lugar, generador de risas, cantos, gritos, golpes, piedras chocando, sonidos de animales, que le otorgaban “sentido de lugar” (Westerkamp, H., 1994). Este espacio de “acontecimientos sonoros” (Schafer, 1977) que ha experimentado una transformación al igual que el entorno. Esto es directamente proporcional al aumento de la *contaminación acústica*, segunda idea que pude distinguir, aunque no profundizaron demasiado en ella: se reduce el caudal del estero, aumenta la contaminación acústica.

Adela: Es que no había tanto vehículo, porque ahora, aunque suene el estero por el agua que pueda traer, no se escucha por el movimiento y ruido de los vehículos.

En cuanto a la *experiencia estética del sonido*, me llamó la atención la sensibilidad con la que describieron el recorrido del agua y pudieron diferenciar entre las geografías por la que pasaba o los elementos que esta acarrearaba. Esto habla de la identidad construida desde este caudal:

Valeria: Es diferente el sonido de un canal al de una acequia, porque en la acequia (sin revestimiento de cemento) el agua hace hoyos, hace socavones y ahí se van haciendo sonidos diferentes. El agua cuando corre por los canales revestidos suena muy diferente, corre no más, es como un sonido más plano. El agua de las acequias antiguas tiene un recorrido que depende del flujo del agua, al escucharse hay variaciones.

Julia: El agua traía muchas cosas; traía ramas, piedras, todo lo que arrastraba por el camino, entonces era un ruido fuerte, no era un agua calmada... traía troncos, animales, era un ruido que realmente daba miedo, además atravesaba todo Guzmanes porque este estero se cruza con el otro y finalmente forma cuatro esteros.

La conversación puso en evidencia que, junto a la pérdida de actividades y sonidos asociados al caudal, la biodiversidad que este sostenía ha mermado directamente. El agua sostenía formas de habitar más allá de las vidas humanas: plantas, aves, animales en general.

Valeria: los sapitos, los pidenes...

Julia: Había animales que aquí tenían un ecosistema en el que podían vivir cuando corría agua, el pasto, el estero era precioso, pero también daba miedo; cuando llovía en los crudos inviernos de antes, nosotras quedábamos aisladas y teníamos miedo de que entrara el agua a las casas, que se cortara el agua potable, quedáramos incomunicadas, entonces igual existía miedo cuando aumentaba el caudal. Ahora, al menos tenemos los puentes. Si bien es un adelanto, también se perdieron muchas cosas con ese adelanto, incluido los sonidos de ese ecosistema, la flora y la fauna.

La pérdida de sonidos es un indicador claro de la reducción de diversidad en general; los avances tecnológicos avanzan sobre la naturaleza a un ritmo incalculablemente más rápido que la capacidad de regenerarse un ecosistema. El dispositivo hegemónico se impone al alto valor estético que puede albergar un espacio como un estero.



Figura 20. Entrevista a vecinas y vecinos pre *Concierto Caudales*.



Figura 21. Vecinas reuniéndose para la choquerada.

(ii) *Concierto Caudales*

Concierto Caudales en Debajo del Puente, sobre un tramo del Estero Las Minillas

Emplacé *Caudales* en centro del espacio, en el sentido del largo del puente, formando dos filas paralelas de tres artefactos por cada una. El espacio estaba en penumbra, lo cual facilitó la percepción de la obra desde la escucha. Me dispuse debajo y al centro de *Caudales*, mientras las espectadoras estaban sentadas en un costado del lugar. En el momento de comenzar el concierto, les pedí que escucharan atentamente y en silencio para sostener la atención auditiva. Los grillos del lugar se percibían con gran intensidad, activé mi mesa de control y, paulatinamente, aumenté la potencia del motor y de la luz led de uno de los artefactos hasta que se escuchara como una pequeña cascada. Hice el mismo ejercicio con otro artefacto que se encontraba en el sentido opuesto. Repetí lo que había sistematizado anteriormente en mi jardín al poner en diálogo los “caudales”, tanto entre ellos, pero también considerando el paisaje sonoro natural de ese lugar, el cual en ese momento presentaba como protagonistas a los grillos. En esta ocasión, mi finalidad era emular el sonido del agua, intentar transmitir la experiencia sensorial del agua corriendo por el estero para recordar corporalmente y contrastar ese recuerdo con el paisaje sonoro del Estero Las Minillas ahora sin caudal.

Lo que tuve presente al accionar los caudales, además de emular el sonido, era saciar mi “deseo de ser bañada por el agua” en este lugar. Recordaba aquellas sensaciones corporales, a su vez, estas gatillaban el recorrido del sonido manipulado desde mi mesa de control. Fue interesante identificar que mi rol en ese momento era de *performer* y espectadora a la vez. Vino a mi mente lo que propone Ranciere (2010) sobre aquella que “observa, selecciona, compara, interpreta” (pág. 19) y, también, lo que pude investigar

sobre la obra Murmur(i)os de Mauricio Bejarano, en la cual las personas participan de forma activa en el recorrido construyéndolo desde la escucha y las sensaciones corporales. Me pareció que en todas ambas obras, la de Bejarano y la mía, tenía lugar lo que Jaramillo (2017) propone con el impulso de un proceso de *redistribución de lo audible*. Es decir, la transformación del espacio dispositivo que gatilla experiencias de gran riqueza auditiva y saca de la pasividad a las espectadoras. El hecho de instalar mi trabajo in situ para gatillar aquella experiencia colectiva, implicó un conocimiento desde mi cuerpo y activar una memoria auditiva de la cual no era consciente. Me hizo sentido, entonces, la propuesta de María de la Luz Hurtado sobre el cuerpo como portador de “su propio saber, su sensibilidad, sus flujos y emociones, su receptividad y comunicabilidad empática”.

Por otra parte, el *acontecimiento poético* que significó la manipulación de los artefactos sonoros, y que fue gestado, en primer lugar, como respuesta a la dramática realidad de crisis hídrica y extinción de paisajes sonoros en mi territorio, me hizo pensar en la infinita capacidad humana de generar y modificar paisajes, y en la aparente dicotomía *naturaleza-cultura*. Percibí en ese entonces que, si bien, el caudal del estero y la biodiversidad que aquel sostenía ya no están, desde esa ausencia se pueden seguir promoviendo nuevas estrategias que nos permitan sobrellevar y, paulatinamente, adaptarnos a la profunda crisis medioambiental imperante. Las comunidades, con nuestros cuerpos, sensibilidades y realidades somos agentes activas en toda transformación. Como menciona Merleau- Ponty (1994):

La génesis del cuerpo objetivo no es más que un momento en la construcción del objeto, el cuerpo, al retirarse del mundo objetivo, arrastrará los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará, finalmente, tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido. (p. 91)

Tomar control de nuestros propios cuerpos y reflexionar sobre nuestro entorno a través de prácticas artísticas, son desplazamientos radicales que responden a la lógica del conocimiento situado, es decir, a aquellos saberes que se desarrollan a partir de nuestra realidad concreta. Donna Haraway (1988) destaca que “los conocimientos situados se basan en comunidades, no en individuos aislados” (p. 590). En línea con esta idea, el último movimiento que desarrollé en esta etapa de experimentación, fue impulsar la presencia y participación activas de las personas que asistieron al *concierto*. Sus percepciones fueron recogidas en una segunda entrevista justo después de su realización.

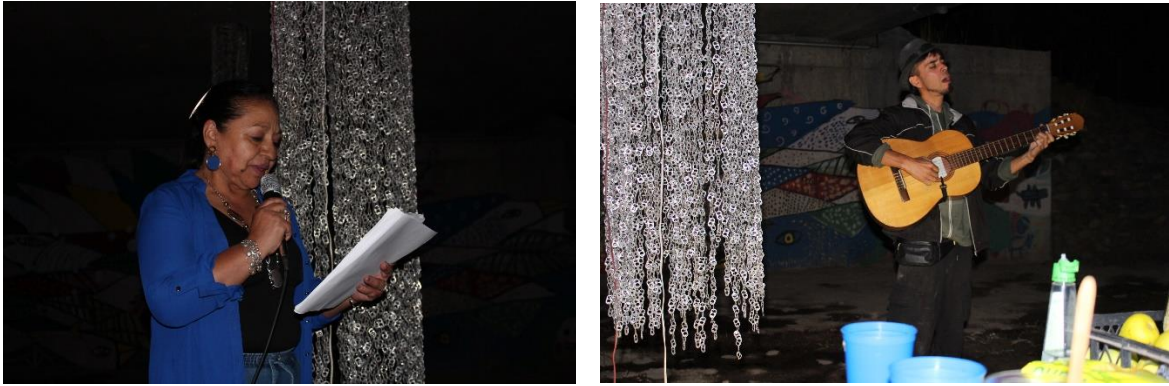


Figura 22. "Tía Julia" con sus cuentacuentos y "Litre" con sus canciopoemas.



Figura 23. Concierto Caudales Debajo del Puente, en la 4ta choquerada vecinal.



Figura 24. *Concierto Caudales Debajo del Puente*, en la 4ta choquerada vecinal.

(i) Entrevista *post- concierto*

¿Cuáles son las posibilidades que entrega la creación artística para impulsar procesos de discusión y reflexión sobre la eminente extinción de paisajes sonoros naturales y sus consecuencias, en el contexto actual de crisis hídrica en el valle de Putaendo? Con la intención de tener respuestas a esta pregunta es que esta investigación ha llegado hasta aquí. El *Concierto Caudales* reactivó memorias en mí, también lo hizo en el cuerpo de la comunidad que participó.

Uno de los aspectos más relevantes que pude identificar al emplazar la obra in situ, realizar el concierto a modo de performance y desarrollar las entrevistas a modo de conversación, fue el “sentido sacro” que la práctica artística adoptó y la manera en que permitió condensar múltiples subjetividades y significados compartidos. Fue como si el acto de reflexionar artísticamente *en y desde un lugar* en el cual antes había agua actuase como un “atajo sonoro” hacia el espacio de la memoria colectiva, la cual que se levanta desde el acontecimiento y el acto de compartir los significados. A propósito, Andrea Soto (2019) distingue:

La formación de acontecimientos que hacen un lugar que no les preexiste. Diría que la función performativa tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas a lo imprevisto. (p.72)

Fue muy relevante distinguir que las participantes experimentaron y compartieron la similitud entre el sonido del caudal y las experiencias sensoriales que la producción artística les causó. Parte de sus asociaciones estuvieron ligadas a conceptos claves como “el agua es vida”, como manera de presentar toda la complejidad del lugar, tanto en relación con paisaje sonoro, a las actividades que el espacio contempla y a las emociones que se desplegaban al habitar dicho espacio.

Por otra parte, la realización del concierto me permitió abordar la problemática de la crisis hídrica y sus consecuencias sobre el territorio desde la experiencia estética, posición que estamos menos acostumbradas a utilizar cuando hablamos de estos temas.

Julia: Estamos en el lugar mismo por donde corría el agua. Es distinto cuando haces una creación y le estás contando a una persona como fue o como era, en este caso lo estamos viviendo, aunque esté seco y no esté igual a como era antes. Una con los relatos que se comparten ahora a partir de la obra y las reflexiones se va imaginando.

María: ...Nos veníamos siempre a jugar aquí (estero), era nuestro lugar de encuentro. Entremedio de las chilcas -que eran unos arbustos- hacíamos nuestras casas, estábamos tardes enteras jugando aquí...

María: Al estar acá una se va imaginando todo lo que veíamos; yo me imagino el sauce, las ramas y unas raíces rojas que se veían, como que una está contando las cosas que hacía y se está imaginado. Yo imagino los sauces, las pozas... una se llena de nostalgia, de recuerdos bonitos al estar en este lugar y escuchar el agua.

Julia: ... A mí esto me lleva a la infancia; yo viví la época en la que había agua en los esteros, en las acequias, entonces esto me traslada a la infancia cuando ponía las patitas en la acequia y escuchando el sonido del agua. El concierto me remontó a sentarse a la orilla de la acequia, me trajo el recuerdo de algo feliz, de algo bueno. Entonces tener este tipo de arte de forma permanente para cuando una necesite tener un recuerdo feliz, poder ir, sentarse y escucharlo.

Adela: A mí me remontó en todo momento al otoño, el remanso. Me gusta tanto porque me hace descansar del verano. Este sonido que parecía al del agua, me recordó el otoño. En el otoño llueve, son las primeras gotas, las primeras aguas que nos llegan después

de tanto tiempo, después viene una tormenta o algo, entonces esto me recordó como a los primeros días cuando llega el agua.

El hecho de que las personas sintieran el agua de regreso desde la escucha, les significó “vida”, “abundancia”, “naturaleza”, conceptos que pusieron en contraste con el escenario físico de la canalización del estero y el puente desde el cual colgaba *Caudales*. De alguna forma, como distingue Andrea Soto Calderón (2019) nos aventuramos en “profanar los dispositivos, liberar lo que ha sido capturado; ubicarse en la grieta para seguir las potencias del dispositivo” (p.108). El *Concierto Caudales* profanó el dispositivo hegemónico, incrustándose en la grieta –puente, canalización del estero– a modo de articulación entre la realidad de la eminente extinción de paisajes sonoros y la memoria del agua y dio “sentido de lugar” (Westerkamp, H., 1994). Con *Concierto Caudales*, se configuró una nueva narrativa que habla desde el “silencio del caudal”, de la “ausencia de la vida” que la desaparición del curso del agua alimentaba y, que ahora, pudimos percibir. Algunas vecinas comentaron al respecto:

Adela: Ahora los niños ya no recorren nada, salen de la escuela y la micro los deja en la puerta de sus casas. Antes teníamos que recorrer los esteros, el grande o el chico, hacíamos bandas, robábamos frutas porque nos daba hambre de tantas travesuras. El agua la tomábamos de los mismos esteros. Era algo muy entretenido, nos entreteníamos de una manera inocente. Recorriamos todos los esteros y los cercos. Yo creo que es una cosa que las nuevas generaciones no van a volver a revivir.

Luz: Está en el lugar en el que el agua corre, en donde el agua falta, en donde ese sonido hace falta.

María: Siento que este es un mensaje de que necesitamos el agua, es una necesidad básica: el sonido, escuchar el agua es una necesidad. Considero que este es un mensaje para alentarnos a recordar este sonido en todos los territorios.

El sentido de lugar generado por el entorno sonoro requiere su “reconocimiento”. Así como lo hace Rainer Krause en *La Isla [Reconocimiento]*, en la cual se construye colectivamente la identidad de un lugar –La Isla– desde múltiples puntos de escucha, esta segunda entrevista delimitó un lugar desde la ausencia de sonoridad y los acontecimientos que en algún momento contuvo. Si bien, es poco probable que los sonidos extintos regresen junto con el agua, este acto colectivo fue un punto de partida para reconocernos como agentes activas frente a estas problemáticas. Es importante mencionar que, en esta ocasión, participaron mayoritariamente mujeres adultas, las que tomaron como referentes

el *Concierto Caudales* y los relatos de la “Tía Julia” para realizar sus propias obras y exponerlas en las próximas *Choqueradas Vecinales Debajo Del Puente*. Esto es una muestra de que el arte, la creatividad y las voluntades son herramientas de emancipación a través de la redistribución de lo sensible.



Figura 25. Entrevista post Concierto Caudales.

Conclusiones

La investigación basada en la práctica de las artes permite conocer y aprender del mundo desde las percepciones subjetivas, en el que el pensamiento encarnado toma materialidad en el cuerpo y se expresa a través de la práctica artística, inscrito siempre en un contexto situado. Esta metodología me permitió recorrer y descubrir caminos en los que la creatividad y la espontaneidad fueron un componente esencial, pero, además, me permitió considerar el entorno más próximo como mi objeto y sujeto de estudio. En ese sentido, un aprendizaje importantísimo fue que, en el contexto mundial de avances constantes, la investigación artística constituye una herramienta eficaz para expandir el conocimiento y encontrar soluciones creativas frente a las adversidades ambientales, sociales y educativas cada vez más complejas que se nos presentan.

Esta investigación tuvo al arte como aglutinante para conocer las percepciones de la comunidad frente a la contingencia de la crisis ambiental y reconocer el valor de los paisajes sonoros desde la complejidad del ser humano y de materialidades reconocibles popularmente. Resultó innovador experimentar y aprender en una comunidad rural que no

está habituada a considerar al arte contemporáneo como una herramienta para el aprendizaje colaborativo y transdisciplinar. En efecto, reconocer los efectos de la pérdida de la biodiversidad y de elementos en el entorno sonoro desde las propias experiencias de vida de los habitantes y el acto de generar un acontecimiento entendido “como algo que irrumpe la rutina” (Reguillo, 2006, p. 95) constituyó un quiebre en un lugar en el que las estructuras educativas y de vida están marcadas por un patrón tradicional. Esta experiencia puede, por lo tanto, constituir un referente valioso al desarrollo de una pedagogía crítica y a la construcción de nuevos momentos que permitan renovar y continuar las propias historias.

Este estudio me ha enseñado que el arte contribuye a expandir nuestra percepción al trabajar con nuestra sensibilidad e invitarnos a asumir voluntariamente riesgos para abrir caminos. Esto, según lo que he observado en mí y en las personas con las que me he formado, nos mantiene curiosas y con nuestra voluntad dispuesta a la exploración y al aprendizaje, acciones vitales tanto en la creación y como en la práctica docente. Como artista y educadora, creo es clave mantener una actitud lúdica para sostener, desde la autonomía y disfrute, el abundante manantial de curiosidad que nutre a la educación. En la misma línea, esta investigación no hace más que abrir nuevas preguntas, entre ellas: ¿qué ocurriría si se sitúa la obra en otro contexto con la misma problemática?, ¿cuáles serían las percepciones de las comunidades?, ¿cómo sería construir un paisaje sonoro con las comunidades desde sus experiencias sensoriales?, ¿con qué otros materiales se podría trabajar? Resultaría interesante hacer una síntesis de paisajes sonoros a partir de las problemáticas de cada comunidad, una especie de cartografía con las experiencias sonoras en peligro de extinción.



Figura 26. Detalle obra *Caudales Sonoros*.

Anexo 1

Entrevista grupal a vecinas y vecinos convocadas para la 4ta “Choquerada Vecinal” en el espacio cultural autogestionado y efímero “Debajo del Puente” en el que se estrenó la obra “Caudales”

Asistieron aproximadamente 20 vecinas (la mayoría mujeres) las que respondieron de forma voluntaria a las preguntas que guiaban la conversación.

Ámbar: Buenas tardes vecinas y vecinos, gracias por su presencia en esta choquerada vecinal y estreno de la obra de experimentación sonora “Caudales”.

Previo al concierto, quisiera hacer unas preguntas relacionadas a este sector del estero en el que nos encontramos.

Considerando las transformaciones del paisaje debido a distintos factores como por ejemplo la crisis hídrica que afecta hace más de una década al valle al valle de Putaendo y a los valles aledaños, influyendo en la disminución de los caudales del río, canales y específicamente a este estero, por otra parte, los avances de la infraestructura vial como el caso del puente bajo el cual nos encontramos y la canalización de este estero. En relación al sonido ¿cómo percibían el estero antes de la crisis hídrica y de las transformaciones viales?

Valeria: Me acuerdo que antiguamente yo escuchaba al río y lo sentía acá, era un sonido de río.

Adela: Es que no había tanto vehículo, porque ahora, aunque suene el estero por el agua que pueda traer, no se escucha por el movimiento y ruido de los vehículos.

Valeria: Es que además no viene el flujo de agua que venía antes.

Luz: Antes era muy bonito; todos los sauces, el agüita... después, la sequedad, el puente, los adelantos, hacen que se vayan perdiendo muchas cosas...

Norma: Los sauces... yo recuerdo que venía a ver a mi abuelita y siempre veníamos a jugar a los sauces, nos colgábamos y desde ahí nos tirábamos al estero.

Julia: Había álamos también, y allí (indica el lugar), había como una poza y un pasto verde, una chéptica preciosa, todo cubierto, hasta abajo. Un año en el que vino mucha agua, esta se llevó parte del badén.

Ámbar: Entonces el flujo del agua traía otros significados asociados...

Valeria: los sapitos, los pidenes...

Julia: Había animales que aquí tenían un ecosistema en el que podían vivir cuando corría agua, el pasto, el estero era precioso, pero también daba miedo; cuando llovía en los crudos inviernos de antes, nosotras quedábamos aisladas y teníamos miedo de que entrara el agua a las casas, que se cortara el agua potable, quedáramos incomunicadas, entonces igual existía miedo cuando aumentaba el caudal. Ahora, al menos tenemos los puentes. Si bien es un adelanto, también se perdieron muchas cosas con ese adelanto, incluido los sonidos de ese ecosistema, la flora y la fauna.

Ámbar: ¿Se acuerdan cómo era el sonido del estero cuando aumentaba el caudal durante las lluvias de invierno?

Julia: El agua traía muchas cosas; traía ramas, piedras, todo lo que arrastraba por el camino, entonces era un ruido fuerte, no era un agua calmada... traía troncos, animales, era un ruido que realmente daba miedo, además atravesaba todo Guzmanes porque este estero se cruza con el otro y finalmente forma cuatro esteros.

Adela: El estero siempre ha sido como una calle para ir al otro lado (al otro extremo de Guzmanes); ir al colegio, llegar a la posta, a los carabineros... antes una tenía que irse caminando, saltar por las piedras... eso antes nos gustaba, era entretenido. Ahora

no sucede eso porque casi no baja agua y está más poblado por la ladera del estero, hasta en vehículo una puede pasar por ahí porque hay un callejón. Por el sendero del otro estero también nos podíamos ir caminado, era más entretenido porque era más profundo (que el estero en el que nos encontramos que es más ancho y menos profundo que el otro). Este se llamaba el estero grande y el de al lado el estero chico, tenía un camino angostito y el estero era profundo. En algunas partes había camino, en otras no. Cuando se perdía la huella por el lado del estero, había que pasarse a los potreros para seguir avanzando.

Ámbar: Entonces el sonido del estero cuando había agua atravesaba todo Guzmanes...

Valeria: Sí, ahora eso no está y da nostalgia.

Julia: Da nostalgia recordar los tiempos que una vivió y que nuestros niños pequeños no puedan disfrutar lo que nosotras pudimos disfrutar: de una naturaleza más linda, de un aire más puro, de una cantidad de agua que hasta se podía tomar porque era agua cristalina que venía de la montaña.

Adela: Esa agua no más se ocupaba porque no había otra agua...

Julia: Se ocupaba para beber, para lavar, para todo. Una la guardaba en tinajas y ahí la mantenía fresca. Se siente nostalgia por no tener esos paisajes; en invierno siempre venía agua, pero ahora por todos los años de sequía no se ve la agüita, ahora cambió todo...

Ámbar: Entonces, algunos sonidos se han ido perdiendo por la crisis hídrica, y, por otro lado, los avances como la infraestructura vial – como este puente – ha transformado la relación con el agua. En cuanto a la canalización de los esteros y acequias por medio de revestimiento y tuberías: ¿Han observado diferencias en cuanto al sonido?

Julia: Eso también pasa porque hay poca agua, si esa agua viniera por el estero se perdería y no podrían regar. Los canales revestidos se hicieron para aprovechar más el agua y regar de mejor forma los predios agrícolas.

Valeria: Es diferente el sonido de un canal al de una acequia, porque en la acequia (sin revestimiento de cemento) el agua hace hoyos, hace socavones y ahí se van haciendo sonidos diferentes. El agua cuando corre por los canales revestidos suena muy diferente, corre no más, es como un sonido más plano. El agua de las acequias antiguas tiene un recorrido que depende del flujo del agua, al escucharse hay variaciones.

Entrevista grupal después del concierto.

Ámbar: ¿Qué percibieron con el concierto?

Luz: Lluvia, una cascada de agua.

María: Me relajó mucho, quedé totalmente relajada. Por el efecto del sonido y también por lo visual.

Adela: Era como una cascada que iba cayendo, producía el mismo sonido que una cascada cayendo.

Ámbar: ¿Por qué creen que instalé la obra en este lugar, justo debajo del puente?

Julia: Para recordar cuando el estero traía agua.

Luz: Porque está en el lugar en el que el agua corre, en donde el agua falta, en donde ese sonido hace falta.

Ámbar: ¿Por qué sienten que ese sonido hace falta?

María: Porque una se relaja escuchando el sonido del agua, con el sonido de los grillos, con los zancudos...

Valeria: Por la vida que se asocia al sonido del agua.

Julia: Porque el agua es vida y eso nos hace falta, extrañamos mucho esas cantidades de agua que venían, ya sea por las hierbas que crecían en el estero; la hierba del platero, la menta, los berros, las plantas medicinales, ahora cuesta mucho encontrarlas porque no hay agua para que crezcan... A nosotras nos mandaban los papás a buscar hierba al estero o en la orilla de la acequia. Esa agua era vida y salud.

Julia: Ese sonido – el de los “Caudales sonoros” – nos hizo conectarnos con la naturaleza.

Ámbar: A diferencia de las cosas que vemos que tienen que estar ante nuestra vista, en el caso de los sonidos, no es necesario que lo que produce el sonido esté frente a nosotras. En el caso del agua, no tenemos que estar viéndola para saber que está, la escuchamos y nos trae memorias. ¿Qué les recordó a ustedes?

Adela: A mí me remontó en todo momento al otoño, el otoño para mí es el remanso. Me gusta tanto porque me hace descansar del verano. Como que este sonido que parecía al del agua, me recordó el otoño. En el otoño llueve, son las primeras gotas, las primeras aguas que nos llegan después de tanto tiempo, después viene una tormenta o algo, entonces esto me recordó como a los primeros días cuando llega el agua.

Ámbar: ¿Tienen alguna otra historia asociada al estero?

María: Cuando éramos niñas, salíamos con unas vecinas que eran nueve o diez hermanas a pillar burros. Ocupábamos los lazos de los vestidos y hacíamos sogas y con eso amarrábamos a los burros y nos íbamos por el estero, en las pozas que había, el burro se detenía a tomar agua porque le daba sed. Un día, veníamos como cinco en un burro, el burro se agachó y empezamos a caer una por una (risas)...Nos veníamos siempre a jugar aquí (estero), era nuestro lugar de encuentro. Entremedio

de las chilcas -que eran unos arbustos- hacíamos nuestras casas, estábamos tardes enteras jugando aquí. También nos íbamos a los cercos de los vecinos a robarle la fruta porque nos daba hambre de tanto jugar. A veces hacíamos maldades grandes porque cortábamos choclos para hacer muñecas... era nuestro punto de encuentro y de entretención.

Ámbar: Antiguamente era típico recorrer el estero a lo largo, como una forma de explorarlo...

Valeria: Recuerdo que cuando éramos chicas, un poco más arriba del lugar en el que estamos, había muchas moras y animalitos; los conejos hacían túneles entre medio de las moras y nosotras teníamos que pasar desde el cerco de mi abuela por los pasadizos hasta llegar al estero para buscar agua y preparar té en choquero, ahí mismo estaban los nidos de las gallinas de mi abuela y nos poníamos a hacer fuego. Teníamos que pasar por los laberintos de moras que hacían los animales.

Ámbar: **Aparentemente, el puente pone distancia para habitar y recorrer el estero, quizás esto interfiere a la hora de recordar lo que sucedía cuando pasaba agua. El progreso tiene impactos sobre el paisaje...**

Adela: Ahora los niños ya no recorren nada, salen de la escuela y la micro los deja en la puerta de sus casas. Antes teníamos que recorrer los esteros, el grande o el chico, hacíamos bandas, robábamos frutas porque nos daba hambre de tantas travesuras. El agua la tomábamos de los mismos esteros. Era algo muy entretenido, nos entreteníamos de una manera inocente. Recorríamos todos los esteros y los cercos. Yo creo que es una cosa que las nuevas generaciones no van a volver a revivir.

Ámbar: **¿Qué les parece que tengamos estos lugares de encuentro para hablar de las memorias del agua? ¿Es relevante? ¿Hace alguna diferencia?**

Julia: Sí, porque estamos en el lugar mismo. Es distinto cuando haces una creación y le estás contando a una persona como fue o como era, en este caso lo estamos viviendo, aunque esté seco y no esté igual a como era antes. Una con los relatos que se comparten ahora a partir de la obra y las reflexiones se va imaginando cómo era esto antes.

María: El estar acá una se va imaginando todo lo que veíamos; yo me imagino el sauce, las ramas y unas raíces rojas que se veían, como que una está contando las cosas que hacía y se está imaginado. Yo imagino los sauces, las pozas... una se llena de nostalgia, de recuerdos bonitos al estar en este lugar.

Ámbar: **¿Recuerdan la primera vez que hicimos la “Choquerada Vecinal” Debajo del Puente y nos pusimos a contar historias del estero? Nos juntamos y empezó a bajar el agua ese mismo año.**

Adela: Sí, pensamos que nunca más iba a pasar agua por acá. Cuando empezaron las lluvias todo el mundo empezó a decir que estaba corriendo agüita en el estero grande. Nos vinimos corriendo a ver. Era anormal después de tanto tiempo sin ver ni escuchar el agua...

Luz: Vamos a tener que juntarnos más seguido. En marzo, en mayo, ahí van a venir chorros de agua (risas) ... van a venir sauces enteros.

Ámbar: **Esta obra está hecha a partir de material recolectado alrededor del estero, con la intención de emular el sonido del agua con materiales desechados por una necesidad personal de escuchar este sonido. ¿Qué piensan de eso?**

Julia: Me parece tan bonito que debería quedar de forma permanente, en una plaza por aquí cerca o en la cancha (al lado del estero), así poder sentarse ahí y tenerlo siempre (la obra). A mí esto me lleva a la infancia; yo viví la época en la que había agua en los esteros, en las acequias, entonces esto me traslada a la infancia cuando

ponía las patitas en la acequia y escuchando el sonido del agua. El concierto me remontó a sentarse a la orilla de la acequia, me trajo el recuerdo de algo feliz, de algo bueno. Entonces tener este tipo de arte de forma permanente para cuando una necesite tener un recuerdo feliz, poder ir, sentarse y escucharlo.

María: Siento que este es un mensaje de que necesitamos el agua, es una necesidad básica: el sonido, escuchar el agua es una necesidad. Considero que este es un mensaje para alentarnos a recordar este sonido en todos los territorios.

Valeria: Es que además estamos conectadas con el agua; nuestro cuerpo está compuesto por gran cantidad de agua, somos un cuerpo de agua, entonces al sentir esa vibración, también nos eleva como seres. Necesitamos el agua.

Luz: Necesitamos el agua para la vida, para la naturaleza y para nosotras

Referencias bibliográficas

Barrett, E. and Bolt, B. (2019) *Practice as research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: Bloomsbury Visual Arts.

Bejarano, J. "Vida, escucha y creación sonora. A partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación c"n el arte". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12, n.º 2, agosto de 2017, <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae12-2.vecs>.

Calderón, A. (2020) *La Performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Haraway, D. (1988) 'Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective', *Feminist Studies*, 14(3), p. 575. doi:10.2307/3178066.

Hurtado, M.L (2006): "Productividad de la mirada como performance", *Cátedra de Artes*, no 3 (2006): 62, 65-67. Cf. Milena Grass, "Reflexiones en torno a la investigación de los fenómenos teatrales. Manual para alumnos de pregrado que cursan 4º año de la Licenciatura en Actuación" (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006), 54.

Estrada, M.Z.A. and R., L.F. (2010) *Sonidos visibles: Antecedentes y Desarrollo del Arte Sonoro en Chile*. Santiago, Chile: Mosquito Comunicaciones.

Echeverría, B. (2016). «1». *Modernidad y blanquitud*. México: Era. p. 14. ISBN 978-607-445-434-5.

Merleau-Ponty, M. and Cabanes, J. (1994) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

Nancy, J. (2007). *A la escucha*. - la ed. - Buenos Aires : Amorrortu.

Rancière, J. (2019) *El Espectador Emancipado*. S.I.: MANANTIAL.

Rancière, J. (2014) El Reparto de lo sensible: Estética y política. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Reguillo, R (2006). Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida. Contratexto n.O 14, 2006, pp. 93-104

Rich, A.C. (2001) Arts of the possible: Essays and conversations. New York: W.W. Norton.

Schafer, R.M. (1994a) The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, VT: Destiny Books.

Schaeffer, P. (1996) El tratado de los objetos musicales. Madrid, España. Alianza Editorial.

Westerkamp, H. (octubre 1994). Paisaje sonoro de ciudades [Sesión de la conferencia] De la Bauhaus al Paisaje Sonoro, Instituto Goethe, Tokio, Japón.
http://www.bifurcaciones.cl/bifurcaciones/wpcontent/uploads/2014/06/bifurcaciones_017_Westerkamp.pdf



FACULTAD DE ARTES Y EDUCACIÓN FÍSICA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

CAUDALES SONOROS
REFLEXIÓN ARTÍSTICA SOBRE EL ACONTECER DEL PAISAJE
SONORO

MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE
PROFESOR/A DE ARTES VISUALES

Estudiante

Ámbar Cádiz Véliz

Profesora Guía

Soledad Pinto Sánchez

SANTIAGO, 2023

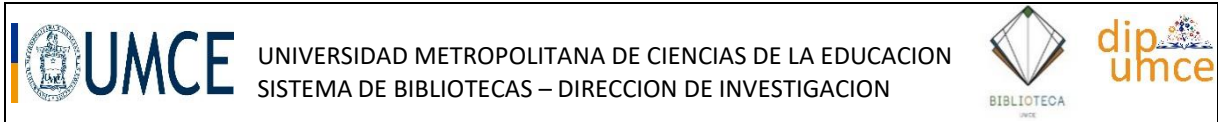
Autorizado para



Sibumce Digital

Anexo 1: AUTORIZACIÓN PARA USO DE MATERIALES EN SIBUMCE

La presente autorización faculta al Sistema de Bibliotecas UMCE para alojar y publicar el trabajo de investigación identificado más abajo, en las plataformas electrónicas que estime conveniente, a fin de permitir el libre acceso a los materiales producidos por la institución y su comunidad, entre ellos tesis, memorias, seminarios y otros. Contribuyendo de esta forma a la preservación digital, difusión y visibilidad nacional e internacional de las investigaciones, siempre patrocinando el respeto de los derechos establecidos por la Ley de Propiedad Intelectual vigente.



IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de obra: Caudales Sonoros: reflexión artística sobre el acontecer del paisaje sonoro

Fecha de publicación: 11-05-2023

Facultad: Artes y Educación Física

Departamento: Artes Visuales

Carrera: Licenciatura en Educación y Pedagogía en Artes Visuales

Título y/o grado: Licenciada en Educación y Profesora de Artes Visuales

Profesor guía/patrocinante: María Soledad Pinto Sánchez

AUTORIZACIÓN

A través de este documento autorizo la reproducción total de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en las plataformas electrónicas que estime conveniente el Sistema de Bibliotecas UMCE para su difusión.

Ámbar Cádiz Véliz

Santiago de Chile, 10 de mayo 2023

Se sugiere realizar el licenciamiento de su trabajo bajo licencia creative commons, más información en: <https://www.umce.cl/index.php/dir-biblioteca-recursos-tecnologicos/dir-formulario-de-autorizacion-2>

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

** Este documento quedará en los archivos internos de Biblioteca.*