

**El Lenguaje de las Cosas: Sonido y Voz en las Artes y Literatura de Bolivia
(2000-2019)**

by

Naira Corzon Cortez

B.A., Universidad Católica Boliviana “San Pablo”, 2006

M.A., University of Pittsburgh, 2016

Submitted to the Graduate Faculty of the
Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2022

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Naira Corzon Cortez

It was defended on

April 27, 2022

and approved by

Daniel Balderston, PhD, Andrew W. Mellon Professor University of Pittsburgh

Aurea María Sotomayor-Miletti, PhD, Professor University of Pittsburgh

Alba María Paz-Soldán, PhD, Professor Universidad Mayor de San Andrés

Thesis Advisor/Dissertation Director: Juan Duchesne-Winter, PhD, Professor University of
Pittsburgh

Copyright © by Naira Gabriela Corzon Cortez

2022

El Lenguaje de las Cosas: El Sonido y la Voz en el Arte y Literatura de Bolivia (2000-2019)

Naira Gabriela Corzon Cortez, PhD

University of Pittsburgh, 2022

This dissertation delves into the work of five contemporary Bolivian artists and writers from the perspective of sound and voice. It specifically explores the continuity between the human and non-human through voice and sound. Focusing on cultural objects from 2000-2019, it examines works that accompany political processes in the era of Evo Morales and conflictive environmental policies in the era of the Anthropocene. The dissertation principally aims to inaugurate a methodology grounded in sound and voice studies that is attentive to Bolivia's fraught literacy history stemming from colonialism, as well as the region's profound cultural heterogeneity. Sound and voice as an epistemology could allow perceptions beyond those relegated by an ocularcentric perspective. They may also enable a less violent transition between orality and writing, by realizing that sound is a universal generator of meaning that transcends language and media. Sound allows for a radical continuity and an exploration of vibrational ontology (Goodman). The cultural products analyzed through a sonic perspective in this dissertation reveal the non-human voice in the work of Andres Bedoya, a utopia of coexistence in a radically heterogeneous environment in the work of Elysia Crampton, the fragmentation of reality through violent procedures of silencing and silence in the writings of Liliana Colanzi and Giovanna Rivero, as well as the absence and desensitization of the "Other's" voice exposed by OzZo Ukumari's sonic-haptic sculptures.

Table of Contents

Preface.....	ix
1.0 Capítulo I.....	1
1.1 Introducción.....	1
1.2 El Contexto.....	7
1.3 Sonido y Antropoceno	11
1.4 Las Voces.....	13
2.0 Capítulo II.....	28
2.1 Escuchar el Silencio.....	28
2.2 Ultra Madre	35
2.3 El Elemento Sonoro en Ultra Madre, los límites de lo humano	38
2.4 Comparación de las pistas de audio.....	39
2.5 Omisión o Silencio	43
2.6 Murmullos.....	46
2.7 El Silencio de la Voz. El Sonido de las Cosas	46
2.8 El Cabello	52
2.9 Piedra.....	58
2.10 El Pharmakon y la Memoria	64
2.11 Piedra-Virgen-Illa.....	67
3.0 Capítulo III.....	75
3.1 TTS en Viacha.....	76
3.2 El Alto. Espacios Nodales de Vibración	79

3.3 Elysia Crampton la Deriva Digital.....	81
3.4 Abrir Caminos	85
Segunda Parte.....	88
3.5 Dummy Track.....	94
3.6 Anti-Literacidad	96
3.7 Lo impredecible: Otro acceso a la Totalidad	102
3.8 Humanamente Imposibles	104
3.8.1 Voces Futuras	104
3.8.1.1 Humano-Animal-Máquina.....	105
3.8.1.2 Plástico y Placas tectónicas: entre lo pulcro y lo orgánico.....	105
3.8.2 Andino Futurismo	108
Tercera Parte.....	111
3.9 Rythmanálisis.....	111
3.10 Fisuras e Integración: Los Ritmos del Paisaje Sonoro Andino	116
Cuarta Parte	126
4.0 Capítulo IV	129
4.1 Voces Vegetales.....	129
4.2 Llankhay.....	133
4.3 El Lenguaje de las Plantas.....	141
5.0 Capítulo V.....	144
5.1 Voz Interior, Silencio y Escritura	144
5.1.1 La voz Interior.....	144
5.2 La Lectura Silente y El Libro como Tecnología Interior	150

5.3 La Lectura Silente	155
5.4 98 Segundos sin Sombra	156
5.5 “Chaco”: La Totalidad Perdida	163
5.6 Fisuras y <i>Glitch</i>	165
5.7 Voces Alteradas	167
5.7.1 El Habla delirante del abuelo.....	168
5.7.2 La Interrupción	170
5.7.3 La Voz Doble	171
5.8 Voz Interior, Lenguaje Inoperante, Continuidades Radicales.....	177
6.0 Capítulo VI	179
6.1 Conclusiones.....	179
6.2 Capítulo II El Auto-Silenciamiento	179
6.3 Capítulo III Voces Automatizadas. Espacios Nodales de Vibración	182
6.4 El Grito Vegetal	185
6.5 Capítulo V. La Voz Interior Contra la Voz Comunitaria	187
6.6 Ejercicio de Auto-Escucha.....	191
Bibliografía	195

List of Figures

Figure 1. Detalle de la Instalación/ Performance Ultra Madre	35
Figure 2. Instalación/ Performance Ultra Madre	37
Figure 3. Comparación de la duración de las pistas de audio A y B	39
Figure 4. Comparación de Frecuencias. Pista de audio (A) Grabación original de audio... 40	40
Figure 5. Comparación de Frecuencias. Pista de audio (B) Pista Final Ultra Madre	40
Figure 6. Detalle Instalación/Performance Ultra Madre, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.....	45
Figure 7. Participante de la Instalación/Performance. Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.....	49
Figure 8. Producción de la Instalación/Performace Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.....	50
Figure 9. Detalles de la Instalación/Performance Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.....	51
Figure 10. El Ciclo del Azufre.....	57
Figure 11. Tejido Sonoro Interactivo. <i>Away Takiy</i>.....	89
Figure 12. Fábulas Bipolares (wichuña y iPhone) José Ballivián. de la muestra Post-Delirios, 2018.....	117
Figure 13. Andesita	120
Figure 14. Llankhay. OzZo Ukumari. 2013.....	135

Preface

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento al comité de tesis, cuyos miembros han enriquecido enormemente este proyecto. Estoy particularmente agradecida con la Profesora Alba María Paz-Soldán quien me ha apoyado a lo largo de mi carrera desde la licenciatura. Asimismo, con el Profesor Daniel Balderston, cuyas clases despertaron mi interés en este campo de estudio. Su meticulosa lectura y perceptivos comentarios fueron invaluable en la revisión de esta tesis. Ha sido un privilegio recibir la retroalimentación de un editor tan dedicado.

Asimismo, agradezco profundamente a la Profesora Aurea María Sotomayor-Miletti por sus reveladoras clases y su constante apoyo y motivación durante la realización de este proyecto. Sus brillantes observaciones aportaron perspectivas cruciales.

Agradezco también sinceramente a los artistas que cooperaron con este proyecto y brindaron información invaluable sobre su propio trabajo.

Finalmente, mi agradecimiento especial va dirigido al Profesor Juan Duchesne-Winter, cuya proposición del acertado título de esta tesis resultó crucial para delimitar la investigación. Sus inspiradoras clases dieron forma y respaldaron mi proyecto de tesis desde las primeras etapas. Su compromiso con la libertad académica y el conocimiento no convencional fue imprescindible para concretar este trabajo de investigación tan significativa para mí.

1.0 Capítulo I

1.1 Introducción

El crecimiento de la población humana, el cambio climático, la escasez de recursos, no solamente proponen un nuevo reto para “la supervivencia humana”, sobre todo, establecen la necesidad de cambios significativos en el comportamiento de las sociedades. Estas nuevas condiciones sugieren la necesidad de repensar nuestras prácticas y conceptos relacionados a la vida. Esta tesis propone una reflexión en torno a “la voz” y la escucha como una manera de ampliar nuestra forma de pensar/percibir a otros seres vivos/no-vivos, humanos/no humanos, más allá del sistema de dicotomías y clasificaciones que hemos sostenido hasta el presente. Los estudios de la voz y la escucha se distancian de las formas teóricas dominantes en los estudios culturales. El énfasis en la escucha nos provoca pensar/sentir más allá del lenguaje verbal o escrito.

Algo que nos caracteriza como especie es la manera en la que pensamos y vivimos nuestro lenguaje (nuestra propia comunicación y narrativas), nos exigen un tipo de lógica y relacionamiento que limita nuestra comunicación con lo que hemos denominado no-humano, y en ciertas instancias, con nuestra propia especie al afrontar los cambios del presente. Virar nuestra atención a aspectos del lenguaje humano como: la escucha, la voz y la materialidad del sonido, nos podrían impulsar a cuestionar nuestro lugar (humano) como “centro del mundo”. El concepto de “ontología de la fuerza vibracional” (ontology of vibrational force) de Steve Goodman y otros conceptos denominados como premodernos o pertenecientes a lo que se conoce como pensamiento indígena, son centrales en este sentido, sugieren que todo a nivel molecular está en constante vibración: la materia, nuestros cuerpos, nuestras ideas y nuestras prácticas están inmersas en una

red de resonancias en las que afectamos y somos afectados por lo que nos rodea. Esta noción sugiere una constante conexión con lo “no-humano”, un intercambio que usualmente es ignorado en un mundo concentrado en la razón y la primacía de lo visual como comprobación de “lo real.”

Las reflexiones y críticas al *ocularcentrismo* (Jay) en las sociedades urbanas occidentales, reflexionaron acerca de las maneras en las que una epistemología basada en la visión nos aleja de otras experiencias y maneras de abstraer la realidad. Identificaron que la raíz de la primacía del sentido de la vista se remonta a la antigua Grecia: Platón y Aristóteles, y su auge en el pensamiento cartesiano. En “The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism”, Martin Jay, sugiere que la primera guerra mundial fue el suceso histórico que inauguró una desconfianza colectiva hacia las jerarquías tradicionales en Europa. Como efecto de esta desconfianza también se empezó a cuestionar la certeza impuesta en el sentido de la vista, o la noción de que la vista es “el más noble de los sentidos”. Jay describe las visiones de los soldados desde la trinchera: “a bewildering landscape of indistinguishable, shadowy shapes, illuminated by lightning flashes of blinding intensity, and then obscured by phantasmagoric, often gas-induced haze” (Jay 16). La invisibilidad del enemigo en un paisaje de niebla tóxica suscitó una supremacía de las señales auditivas. En esta ausencia de definición visual, la experiencia de la guerra era una vivencia intangible y subjetiva. En este contexto, la supervivencia ya no podía estar centrada en el sentido de la vista. La invención del camuflaje en los uniformes de los soldados lograba disipar las diferencias entre oficiales y soldados, entre individuos y paisaje.

The interrogation of sight's hegemonic role in Western culture begun by certain prewar philosophers like Nietzsche and Bergson and artists like Mallarmé and Cézanne was given an intense, often violent inflection by the war, which also helped disseminate an appreciation of its implications. The ancient scopic regime, which might be called Cartesian perspectivalism, lost what was left of its leading role, and the very premises of ocularcentrism themselves were soon being called into question. (Jay 15)

El deterioro del campo visual, además, removi6 aquellos marcadores visuales que le permiten al observador percibir una sucesi6n (lo qu6 viene antes y lo qu6 viene despu6s):

“The constriction of vision eliminated most of those signs that allow individuals to collectively order their experience in terms of problems to be solved in some kind of rational sequence....” (Jay 17). Esta experiencia sugiere tambi6n el colapso de una perspectiva compartida y el surgimiento de perspectivas individuales. Y con ellas, la aparici6n de los “demonios” reprimidos por el proceso civilizatorio. Jay describe c6mo el arte europeo, particularmente el Surrealismo, fue influenciado por esta experiencia: “Perhaps no figure during the subsequent decades expressed both the trauma and the ecstasy of that liberation as powerfully as did Georges Bataille. Certainly none tied it as explicitly to the dethronement of the eye as did he”. (16)

La desconfianza de lo visual no es algo ins6lito en los territorios latinoamericanos, sobre todo para las culturas amerindias. La manera tradicional de leer el mundo requiere de pautas sensoriales variadas y de una inseparabilidad de los sentidos (Lewy). Recordemos la noci6n de perspectivismo amerindio (Viveiros de Castro) que contempla adem6s distintas pr6cticas como las del chamanismo amaz6nico. En las pr6cticas cham6nicas, el cuerpo humano reconoce como posibilidad una condici6n humana extendida que no est6 limitada a la corporalidad antropomorfa, y separada de animales, plantas, objetos, esp6ritus etc. En este sentido, la apariencia no humana de otros seres es solamente una capa superficial que encubre un “trasfondo” humano com6n a todos los seres. As6 la “animalidad” es solamente una caracter6stica de un cuerpo visto desde una perspectiva distinta.

Existen una infinidad de ejemplos de transformaciones (devenires) animales-humanos en las mitolog6as, narrativa y artes de distintas culturas amerindias y de latino am6rica, sin embargo, por haber sido publicado dos a6os despu6s de la culminaci6n de la Primera Guerra Mundial (inicio

de la crítica al ocular centrismo en Europa según Jay), haré alusión al cuento Juan Darién (1920) del escritor uruguayo Horacio Quiroga. Juan Darién ejemplifica la noción de la importancia de lo auditivo, específicamente la voz, como marcador de una identidad posible, en un contexto (la selva) en el que las identidades mutan de acuerdo a las necesidades del momento. En el cuento, un tigre es criado como un niño y asiste a la escuela, nadie en la escuela lo reconoce como un tigre a pesar de sus características físicas: “el pelo áspero y el reflejo verdoso que tenían los ojos” (Quiroga 194). El inspector de la escuela escucha el extraño sonido que profiere en vez de palabras, le da la pauta para pensar que el niño llamado Juan Darién, es efectivamente un tigre. “Juan Darién era el alumno más aventajado, pero con la emoción del caso, tartamudeó y la lengua se le trabó con un sonido extraño” (Quiroga 193). A pesar de que el cuento narra la relación conflictiva entre humanos y animales, es notoria la noción de que es necesario escuchar para percibir una posible identidad que se oculta detrás de la apariencia. Por ende, el sentido de la vista no está separado del sentido del oído y no es marcador de “lo verdadero” es más, las relaciones entre entidades no se generan exclusivamente a través de las corporalidades y/o lo visual, sino de la sonoridad. Matthias Lewy generó su teoría del *sonorismo amerindio* basándose en la noción de que “la comunicación trans-específica entre las entidades se da a través del sonido” (Lewy 5). En este sentido, en la tradición amerindia, el sentido del oído no está relegado o separado tácitamente del sentido de la vista.

De todas formas, las tecnologías urbanas, y las ciudades del mundo entero, como lo notó Murray Schaffer, están diseñadas desde una perspectiva ocular céntrica y no contemplan el sonido como parte de su diseño. A pesar de los cambios que menciona Jay, el sentido de la vista es imperante en el presente, pensemos en la representación visual de los medios masivos y las redes sociales. Por otro lado, está la relación de lo visual, o el análisis de la abstracción visual presente

en la escritura y lo letrado (McLuhan). Jonathan Sterne se refiere a la manera en la que el sonido no es estudiado extensivamente, no sucede de igual manera con la imagen:

Similarly, visual concerns populate many strains of cultural theory. The question of the gaze haunts several schools of feminism, critical race theory, psychoanalysis, and poststructuralism. The cultural status of the image and seeing occupies great minds in semiotics, film studies, several schools of literary and art-historical interpretation, architecture, and communication. While sound may interest individual scholars in these areas, it is still too often considered a parochial or specialized concern. While there are many scholars of sound active in communication, film studies, music, and other human sciences, sound is not usually a central theoretical problem for major schools of cultural theory, apart from the privilege of the voice in phenomenology and psychoanalysis and its negation in deconstruction. (Sterne 3-4)

A pesar de que el sonido y la escucha no se posicionan en el centro de los estudios culturales o debates filosóficos, constituyen las relaciones humanas. Cierta literatura, música, artes plásticas, rituales etc. se concentran en explorar una serie de negociaciones y pactos con lo no-humano, comunican y generan ideas a través de un trabajo consciente y especializado con la materia y el sonido. ¿Podrían estas prácticas ser la clave para formular un nuevo lenguaje, necesario para las nuevas condiciones que plantea el futuro?

En este texto, analizaré el trabajo de cinco artistas/escritores bolivianos (2000-2019) quienes trabajan en una intersección entre lenguaje, sonido, voz y materia. Se trata de artistas urbanos que tienen o buscan una relación con lo no-humano, o un nexo con el pensamiento indígena (prácticas y/o conceptos denominados como “pensamiento indígena” en los espacios académicos, pero que no necesariamente son reconocidos como tales en otros espacios, o están normalizados como parte de la cotidianeidad y las prácticas culturales urbanas o de espacios periurbanos en Bolivia). Parte de su búsqueda estética, y su práctica como artistas está destinada a generar una conexión o una consciencia de la materia y/o el sonido como material sonoro y de comunicación.

El contexto boliviano actual se presta idóneamente para este tipo de estudio no solamente porque Bolivia fue reconocido como el país con más población indígena del continente (El Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía. Celade 2012), sino también porque la modernidad se produjo de una manera no-homogénea, que genera una presencia simultánea de distintos tiempos y espacios, culturas, idiomas etc. En este sentido, existe una tradición de pensamiento vigente que trasciende el sistema de dicotomías mencionado anteriormente. El contacto con la tradición de pensamiento andino y amazónico forma parte de las prácticas artísticas, culturales, cotidianas en las áreas urbanas de Bolivia.

El contexto político actual en Bolivia es significativo y pertinente en este estudio. En el presente, el panorama político en Bolivia, se manifiesta como un entorno extremadamente polarizado, lo cual dificulta una salida creativa a los conflictos actuales. Uno de los problemas urgentes por los que atraviesa Bolivia, es el conflicto medioambiental y el cambio climático.

En 2011 (durante el gobierno de Evo Morales) se proclamó la Ley de los Derechos de la Madre Tierra. Una ley que pretendía otorgarle derechos a la tierra como entidad viva. Fue duramente criticada por no tomar en cuenta a todos los sectores sociales del país, por ser un discurso que nunca se llevó a la praxis de una manera coherente, más aún, por no estar efectivamente dedicada a su supuesto cometido:

Artículo 1. (Objeto).

La presente Ley tiene por objeto reconocer los derechos de la Madre Tierra, así como las obligaciones y deberes del Estado Plurinacional y de la sociedad para garantizar el respeto de estos derechos”.¹

¹ <https://bolivia.infoleyes.com/norma/2689/ley-de-derechos-de-la-madre-tierra-071>

1.2 El Contexto

El término Antropoceno (Crutzen y Stoermer) nombra los cambios geológicos y químicos en el planeta que se le adjudican a la presencia e intervención del ser humano sobre la tierra. La velocidad de estos cambios es más rápida (siglos y décadas) que los cambios anteriores acaecidos en el Holoceno. El grupo de Trabajo sobre el Antropoceno (WGA) sugirió marcar como fecha inicial de este proceso el año 1950: el comienzo de la era nuclear, el incremento de plásticos y el incremento de crecimiento poblacional. (Herrero 22-25)²

Desde la “Gran Aceleración” pactada después de las guerras mundiales hacia 1945, la tasa de desaparición de la biodiversidad se ha multiplicado por 100 y con ello las cadenas de interdependencias de la vida, incluida la polinización, la sobrevivencia de los bosques, la pérdida de las grandes masas de hielo, el permafrost y la alteración del ciclo del agua; las concentraciones de gases provenientes de la quema de combustibles fósiles y la deforestación han cambiado para siempre la atmósfera del planeta emitiendo cantidades desproporcionadas de dióxido de carbono, metano, óxido nitroso y otros elementos causantes del cambio climático; los océanos están en un proceso de acidificación acelerado; el ciclo del nitrógeno está alterado por el uso de fertilizantes y venenos tóxicos. Como éstas, múltiples pérdidas y deterioro en diferentes áreas de la base biofísica de la vida se expanden en el mundo. (Peredo Beltrán, Elizabeth 56)

Dentro de este contexto global, está el caso específico de Bolivia, que, al igual que muchos países del mundo, basa su economía en la extracción de recursos naturales y la expansión de la agroindustria (monocultivos de soya y hoja de coca). Bolivia tiene una larga y conflictiva historia en torno a la explotación de los recursos naturales, (cuyo centro histórico fue la minería). Tuvo un momento álgido de gran impacto en la época Colonial. El descubrimiento del cerro rico de Potosí en 1545 inició el ciclo de la minería en lo que hoy constituye el territorio de Bolivia.

Para aprovechar la plata de Potosí se introducen tecnologías de punta para su tiempo; pero no se toman en cuenta ni los efectos para la población originaria ni los impactos para el medio ambiente. Las utilidades generadas no son distribuidas equitativamente y la minería colonial no resulta en una amplia corriente de desarrollo regional. Tampoco se crean empresas que duren en el tiempo, ya que

² Herrero, Amaranta. “Navegando por los turbulentos tiempos del Antropoceno”. El Antropoceno, Ecología Política Cuadernos de Debate Internacional. 2017. Barcelona. Fundacion ETN e Icaria Editorial.

los beneficios obtenidos no son reinvertidos en las zonas de aprovechamiento minero. Sin embargo, la minería colonial inicia un circuito económico en el cual el transporte y el comercio asumen un rol determinante. La producción se basa en el trabajo de los indígenas bajo el régimen de la mita. Cada año llegan a Potosí alrededor de 13.500 mitayos con sus familias, formando un contingente de 40.000 personas. La ciudad se convierte en uno de los principales centros urbanos del mundo y cuenta con unos 160.000 habitantes en 1560, mientras Madrid solo tiene 45.000 habitantes. Este fenómeno migratorio deshabita las 16 provincias sometidas a la mita y afecta severamente a su producción agropecuaria. (Serrano 11)

En Latinoamérica en la década de los 60 y 70 fue ampliamente discutida la idea de que Potosí (1600) y la explotación del Cerro Rico como acumulación originaria, marca el inicio del capitalismo y que a partir de este hecho se deben pensar: el actual desarrollo de los centros y subdesarrollo de las periferias, las crisis mundiales y relaciones de explotación y hegemonía³. La muestra de arte *Principio Potosí/ Principio Potosí Reverso* (2010) en el museo Reina Sofía⁴, reinauguró este debate en años recientes. Más recientemente, el debate en torno a los recursos naturales en Bolivia, viró hacia la explotación del gas y se convirtió en el centro de contiendas políticas. Fue el detonante para la “Guerra del Gas⁵” que desembocó en un nuevo ciclo político con la ascensión presidencial de Evo Morales en el año 2006. Las nociones del Vivir bien y la Ley de los Derechos de la Madre Tierra (Ley No. 071 2011), planteados como base conceptual de

³ Ver: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/e-misferica-111-gesto-decolonial/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality>

⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Haus der Kulturen der Welt, Berlín (12 de mayo- 6 septiembre 2010). Comisariado: Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann. Ver: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena>. Para Principio Potosí Reverso ver: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/principio-potosi-reverso-silvia-rivera-cusicanqui>

⁵ La Guerra del Gas se refiere al conflicto social ocurrido en Bolivia (2003). Este conflicto se centró en la explotación de las reservas de gas natural y la administración posterior de estas reservas. Se catalogaron como el segundo yacimiento más grande de Sud América, encontrado en el departamento de Tarija a mediados de los años 90. La sociedad boliviana cuestionó los precios bajos a los que se pretendía exportar el gas y la falta de una política interna que se concentre en abastecer el mercado interno antes de su exportación.

las políticas de estado, en los primeros años del gobierno de Morales suscitaron una serie de debates:

En términos de un proceso de descolonización cultural, el concepto de vivir bien representa uno de los principios más importantes sobre los cuales construir lo que podría ser una apasionante utopía. excepto que los desafíos reales para poner en práctica estas ideas de bienestar se mantienen. ¿Cómo puede *suma qamaña*/vivir bien funcionar para todos en una sociedad donde dominan profundas divisiones —políticas, culturales y económicas—? Conflictos recientes han demostrado la dificultad de aplicar el concepto de convivir bien como se describe en la nueva Constitución. Hay incluso diferencias en la manera como se conceptualiza *suma qamaña* dentro de los mismos grupos étnicos dependiendo de la filiación religiosa. (Artaraz, Calestani 117)

La apuesta por utilizar conceptos que devienen de la tradición indígena como el *suma qamaña* (vivir bien) y la noción de *Pachamama* (la madre tierra, espacio-tiempo) para sostener un proyecto estatal que pretende un desarrollo económico capitalista, basado en la extracción de recursos, evoca ritmos contrarios: una división entre el discurso y la praxis. Un choque de temporalidades que se materializa en una búsqueda de “desarrollo” en términos capitalistas vs. la promesa de conservar las tradiciones y el derecho a los territorios y la vida.

El grupo operador de este extractivismo reconstitutivo del orden capitalista es una izquierda patriarcal y populista, que en el afán de reproducirse ha convertido el contenido interpelador de las movilizaciones populares en una retórica maniquea que alienta el mismo modelo. Un ejemplo del fenómeno histórico político y económico que Maristella Svampa ha descrito como el “Fin de Ciclo” (Svampa, M, 2015). (Peredo Beltrán 61)

La cita anterior se refiere a que el origen de esta contradicción concurre en la utilización de un discurso popular para lograr un beneficio político. También es posible pensar en esta incongruencia como parte de una situación constante en Bolivia: la heterogeneidad cultural inherente que fue utilizada políticamente en varios momentos de la historia boliviana. Una heterogeneidad y diversidad que nunca se pudo potencializar o simbolizar positivamente desde las políticas estatales. Como ejemplo inicial de esta heterogeneidad en su dimensión cultural,

recordemos que el Estado plurinacional de Bolivia reconoce a treintaisiete idiomas oficiales.⁶ Sin embargo, la heterogeneidad cultural del país no es respetada en muchas decisiones estatales, como en el conflicto de la carretera del Tipnis.

Pese a su posterior cancelación, el proyecto Tipnis⁷ causó una ruptura entre Morales y las poblaciones indígenas, calcando un dilema típico de muchos países en vía de desarrollo, divididos entre la mejora de la economía y la defensa de sus raíces culturales. Para Morales la cuestión tenía doble significado moral porque la decisión de construir una autopista en la Selva Amazónica habría ido en contra de los principios indígenas y también en contra de los principios ambientales, traicionando así los fundamentos que el Presidente siempre quiso seguir y defender. Las protestas de miles de personas, que al principio fueron ignoradas, en septiembre llevaron a una larga manifestación indígena hacia la capital La Paz. La marcha pasó por los territorios de los cocaleros, desde siempre los militantes más fieles a Morales que, organizando contra manifestaciones, hicieron surgir los temores a un verdadero conflicto interétnico... (Donelli 4)

El discurso estatal en torno a la política medioambiental en Bolivia está plagado de grandes incongruencias, sin embargo, Bolivia, no es el único país donde se suscita una imposibilidad de conciliar perspectivas en torno a la problemática ambiental. El discurso de conservación medioambiental en general parece no obtener soluciones definitivas en la praxis. Dentro del marco del Antropoceno, se ha convertido en un debate global en todos los campos de conocimiento y discursividad humanos. Es cada vez más preponderante asumir el “sistema Tierra” como la condición de posibilidad de todas las actividades humanas, ya no es posible pensar en la Tierra

⁶Ver: <https://bolivia.infoleyes.com/articulo/8575>
“Artículo 5.

I. Son idiomas oficiales del Estado el castellano y todos los idiomas de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos, que son el aymara, araona, baure, bésiro, canichana, cavineño, cayubaba, chácobo, chimán, ese ejja, guaraní, guarasuawe, guarayu, itonama, leco, machajuyai-kallawaya, machineri, maropa, mojeño-trinitario, mojeño-ignaciano, moré, mosetén, movima, pacawara, puquina, quechua, sirionó, tacana, tapiete, toromona, uruchipaya, weenhayek, yaminawa, yuki, yuracaré y zamuco”. (Ley 3942 Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia).

⁷ Se refiere a la construcción de la autopista de Tipnis, que atraviesa el Parque Nacional de Isiboro Sécore. Para más información ver: Makaran Gaya, López Pabel, *Recolonización en Bolivia. Neonacionalismo Extractivista y Resistencia Comunitaria*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

como una eterna reserva: “the inoperative scenery behind human operations” (Sloterdijk 16). La Tierra misma está comprometida en los procesos que producen inestabilidad en las civilizaciones tecnológicas, como ejemplo de esto están las sequías en varias regiones del mundo y los incendios masivos a nivel mundial. Además de los cambios en el nivel del mar que obligan a poblaciones enteras a relocalizarse. La Tierra o Gaia (Latour, Stengers) es ahora un lugar de extrema inestabilidad.

En este sentido, es inevitable reflexionar acerca de nuestra relación con la materialidad y las relaciones: humano-tecnología-naturaleza. Esta ola de pensamiento y sensación de urgencia en torno a la filosofía y ética de la tecnología se incrementó desde el siglo pasado. En 1990, en su libro *Technology and the Lifeworld*, el filósofo de la ciencias y tecnología Don Ihde advirtió: “the high magnificational powers of technology now carry geological impact” (196).

1.3 Sonido y Antropoceno

En años recientes se incrementaron los debates académicos y las muestras artísticas⁸ dedicadas a explorar la relación entre el sonido y su nexa con el Antropoceno. A continuación, discutiré muy brevemente algunas tendencias en las prácticas de escucha y/o la recepción de las obras que se suscitan en este contexto. Es una práctica habitual recurrir al paisaje sonoro (R. Murray Schafer) para abordar los cambios producidos por el Antropoceno. En muchos casos, se produce una recolección de datos acerca de fenómenos (ya conocidos) como los efectos del calentamiento global sobre la tierra. Sin embargo, las técnicas de escucha y recepción sensorial-

⁸ <https://www.wksu.org/2022-01-06/the-great-animal-orchestra-brings-the-wild-rumpus-of-nature-to-art-museums>.

emotiva de las obras no parecen haberse ampliado significativamente. En muchos casos, las obras de arte no están necesariamente destinadas a producir una recolección de datos, o a producir una experiencia que las posiciona únicamente como anécdotas de un fenómeno climático. Un ejemplo de este tipo de recepción es el artículo publicado en *Discover Magazine* “Unintended Art of the Anthropocene”⁹ por Tom Yulsman, el artículo describe *The Sound of Melting Ice* (SITE Santa Fe, marzo 23, 2013) de Paul Kos¹⁰. La obra consiste en dos bloques de hielo de 25 libras (que se derriten) su sonido es amplificado por ocho micrófonos con pedestales, y un amplificador con un mezclador analógico que manda la señal de audio a los parlantes. El autor del artículo se refiere a la obra:

Engaging in my own intellectualizing, I found it to be a visual metaphor for the melting of Earth's cryosphere resulting from global warming — and the fact that scientists are monitoring every creak, crackle, trickle and gush of the planet's glaciers and ice sheets with satellites, airborne surveys, ground measurements, and modeling. (Yulsman)

Más adelante el autor del artículo se concentra en comentar varios proyectos destinados a la recolección de datos acerca del calentamiento global. Comparte algunos de estos datos en tipografía de mayor tamaño:

The globe's icy bottom line: a current annual loss of 344 billion tons of glacial ice, accounting for 20% of current sea level rise. Greenland's share—about 263 billion tons—is roughly what most researchers expected, but Antarctica's represents the first agreement on a rate that had ranged from a far larger loss to an actual gain. The new analysis, published on page 1183 of this issue, also makes it clear that losses from Greenland and West Antarctica have been accelerating, showing that some ice sheets are disconcertingly sensitive to warming. (Yulsman)

Lo que percibo de este tipo de recepción que se concentra directamente en la recolección de datos con una intención unívoca y concreta, es que persigue convertir a las obras en un aparato enteramente racional sin involucrar la recepción sensorial o emotiva del receptor, eliminando lo

⁹ <https://www.discovermagazine.com/environment/unintended-art-of-the-anthropocene-the-sound-of-ice-melting>

¹⁰ La instalación es una réplica de la misma que hizo el artista en 1970.

primordial de las obras de arte. ¿Cómo se percibe el sonido del hielo derritiéndose? En este sentido, ni la obra, ni los fenómenos de la cambiante Tierra se perciben desde la experiencia sensorial que involucra a la totalidad del cuerpo (los cuerpos) en el fenómeno de escucha. El “diseño” mismo del cuerpo humano y sus posibilidades de recepción sensoriales, parece ser inutilizado o imposibilitado en este proceso.

Otra tendencia vigente es la de utilizar la escucha junto a aparatos tecnológicos como herramientas para “sensibilizar” al escucha. ¿Qué significa escuchar la naturaleza?¹¹ Esta práctica (en la mayoría de los casos) no parece afectar al escucha en una dimensión sensorial, ya que, las prácticas sensoriales de la audiencia recaerán esencialmente en su relación con la tecnología como interfaz de la experiencia. Por otro lado, la discursividad en torno a los cambios ecológicos se transforma (en muchos casos) en una especie de “nueva moralidad” para justificar lo “benévolo” de ciertos proyectos o expresiones, mientras el productor de discurso y el receptor de la obra se mantienen al margen del campo de impacto en una dimensión material y sensorial.

1.4 Las Voces

En este trabajo me concentré en escuchar “las voces” y silencios, producidos por cinco obras de arte/literatura de Bolivia. Intentando abordarlas no solamente como material de análisis y de soluciones, sino también como lugares de aprendizaje, posibilidad y desarrollo de una capacidad relegada: la escucha. Las obras me permitieron “pensar”/percibir desde la escucha profunda, concentrándome en las voces, sus efectos y afectos. A momentos utilizo la narración en

¹¹ Un ejemplo: <https://bestbierforlife.wordpress.com/2016/04/10/the-soundscape-of-the-anthropocene/>

primera persona, ya que me refiero a lo descrito desde una experiencia personal, que es invocada por la misma experiencia de escucha. Las reflexiones generadas gravitan en torno a la voz, la escucha, la materialidad, la tecnología, la heterogeneidad conflictiva, la tradición y el futuro. Es necesario mencionar que el proyecto inicial contemplaba una recolección de muestreos sonoros de distintos paisajes sonoros en Bolivia, estos servirían a su vez, para amplificar o situar las obras en flujos más amplios y paisajes sonoros específicos. Este proyecto no se realizó debido al impredecible estado de la Tierra en tiempos de Covid-19.

El capítulo II de la tesis se dedica a analizar la instalación/performance *Ultra Madre* del artista Boliviano Andrés Bedoya. La impactante instalación suscita una reflexión acerca del silencio, no solamente por el “silencio” de las participantes en la obra, sino también por la transformación de la voz en el elemento sonoro de la obra. El análisis indaga en los elementos materiales: el cabello y la piedra, cuestionándose: ¿Qué “dice” la materia en la ausencia de la voz humana? Ya que esta tesis gravita en torno a la noción de supervivencia de la especie humana en los tiempos del Antropoceno y toma en cuenta la contradicción entre los avances tecnológicos y la noción de vida en la tierra, las reflexiones finales del capítulo nos conducen hacia una cavilación especulativa acerca de las tecnologías humanas.

El capítulo III analiza “Dummy Track” y “Dissolution of the Sovereign...”, dos piezas musicales del trabajo de Elysia Crampton, compositora/D.J./poeta, americano-boliviana. Explora la noción de heterogeneidad conflictiva en Bolivia, nos permite además imaginar un mundo en el que coexisten lo humano y lo no-humano en una misma continuidad sonora. ¿De qué manera coexisten lo orgánico y lo inorgánico en su trabajo musical? ¿Cuáles son las estrategias a las que apunta para lograr unir una experiencia radicalmente heterogénea?

El capítulo IV se dedica a analizar la escultura háptica-sonora *Llankhay* del artista OzZo Ukumari (Oscar Octavio Sosa). Las reflexiones en este capítulo nos conducen a pensar el “objeto voz” como generador de sensibilización y reflexionar acerca de nuestra manera de interactuar con lo no-humano, además de las relaciones que se generan entre los objetos tecnológicos, el sonido y la vida. ¿Qué tipo de escucha produce esta manera de relacionarnos con lo no-humano?

El capítulo V analiza dos relatos literarios: la novela *98 Segundos Sin Sombra* de la escritora Giovanna Rivero y el cuento “Chaco” de Liliana Colanzi. Ambos relatos generan reflexiones acerca de la voz interior. En ambos relatos los protagonistas son jóvenes en etapa de formación, cuyas voces sufren interesantes procesos de aislamiento y modificación. Los relatos sugieren también una interacción entre las voces y el ambiente, además de una crítica hacia la noción de “comunidad” en Bolivia, y el presente en el contexto del Antropoceno.

Hace algunos años encontré un artículo titulado: “*Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research*”. El autor, Walter Gershon, explica las consecuencias de la resonancia tanto a nivel material como conceptual.

Theoretically, if everything vibrates, then everything—literally every object (animate and inanimate), ecology (“natural” or “constructed”), feeling, idea, ideal, process, experience, event—has the potential to affect and be affected by another aspect of everything. It is the ability of one’s self and/or not-self’s affect (object/not object, ecology/not-ecology, etc.) to effect in a multidirectional fashion. This is an understanding that is now as common in physics as it is in Buddhism, as at home a thought in affect theory (e.g., Greigg & Seigworth, 2010; Massumi, 2002) as it is in anthropology (e.g., Paerregaard, 2002; Stewart, 2007). Materially, from how words create feelings or a touch lingers after a hand is gone, from the ways in which a security blanket matters to a child or sitting by a stream releases tension, resonance impacts bodies. Phrased in a slightly different manner, resonance is affective knowledge that strongly informs how one “is” and what one knows... (1)

Este artículo suscitó mi interés por las “ocultas” pero poderosas *redes* que nos atraviesan. La vibración, el sonido, las producciones y relaciones —entre los cuerpos—. El sonido que pasa a través

del cuerpo, los lenguajes en relación a la materialidad, la voz, la voz humana que describe Roland Barthes, (en “El grano de la voz”):

La voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz. (273)

Cuando pensamos en “la voz”, usualmente la relacionamos al canto¹² y en segunda instancia al habla. Esta voz es la que se usa para comunicar, por ejemplo, narrar anécdotas cotidianas etc. Es menos frecuente pensar la voz en relación a las narraciones escritas, pero sí, a la “literatura oral”. Cuando pensamos en el lenguaje, usualmente pensamos en el lenguaje humano. En su ensayo de 1916 titulado “*Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*”, Walter Benjamin hace un análisis sobre el lenguaje que incluye el “lenguaje de las cosas”. Para Benjamin: “No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual”¹³ (59). El ensayo de Benjamin no solamente se enfoca en el lenguaje humano y permite la posibilidad de iniciar una reflexión sobre el “lenguaje de las cosas”. Podría pensarse esta reflexión como una pre-semiótica, sin embargo, se expande más allá de la noción de signo o ícono. Benjamin establece diferencias entre el lenguaje humano y el lenguaje de los objetos, analiza cómo el lenguaje humano se comunica a través del acto de nombrar:

¹² The voice itself is often segregated in pedagogy into the spoken and the sung, approached as if they were separate entities, with separate theories and practices. (Paul Barker XX)

¹³ En “Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV”. Introducción y Selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Taurus. 1991. La traducción al español se enfoca mucho más en la noción de lo “espiritual” mientras la edición de Marcus y Bullock utiliza la palabra “mental” (en inglés) en vez de “espiritual”. Por ejemplo: “Language is the mental being of things”. (67) En adelante, utilizaré la edición de Marcus y Bullock, *Walter Benjamin, Selected Writings* Vol. 1 (1913-1926).

But do we know any other languages that name things? It should not be accepted that we know of no languages other than that of man, for this is untrue. We only know of no naming language other than that of man; to identify naming language with language as such is to rob linguistic theory of its deepest insights. —It is therefore the linguistic being of man to name things. (64)

Para Benjamin, el lenguaje no se concentra solamente en el acto de nombrar, sin embargo, el lenguaje humano es el único que nombra. El autor destaca la sonoridad del habla humana: “the incomparable feature of human language is that its magical community with things is immaterial and purely mental, and the symbol of this is sound” (67). Reconoce también que existe un “lenguaje de las cosas”, una comunicación material entre los objetos: “Things are denied the pure formal principle of language – namely sound. They can communicate to one another only through a more or less material community” (67). Para Benjamin, el lenguaje de los objetos es “mudo” y material a diferencia del lenguaje puramente mental y sonoro de los humanos. No ahonda en el concepto de la comunidad material de los objetos, sin embargo, en otros ensayos como: “Toys and Play” se refiere a cómo los juguetes, desde la infancia, demandan ser usados de maneras específicas, los juguetes, desde su forma, determinan el juego del niño, de una manera similar a la manera en la que las ciudades, la arquitectura misma de las ciudades, impone sus ritmos sobre los transeúntes. A través de esta noción es posible ampliar la percepción de la producción vocal: la voz humana, no solamente es sonido que nombra, puede ser también sonido desarraigado del acto de nombrar. A partir de esta reflexión podemos pensar además en la materialidad de los objetos, su resonancia, como una forma de lenguaje. Esta materialidad estaría inscrita también en el ámbito del sonido, la vibración, la resonancia como fenómeno sonoro. En este sentido, resulta interesante o más compleja la relación entre sujeto y objeto que plantea Benjamin, en su observación de cómo los objetos, las formas, las arquitecturas, pueden afectar y determinar o generar formas de relacionamiento y cómo los objetos -los textos-, proponen sus propias reglas. En su libro *Vibrant*

Matter, Jane Bennet analiza la agencia de los objetos, y la posible “vitalidad” de lo que percibimos como objetos pasivos.

The quarantines of matter and life encourage us to ignore the vitality of matter and the lively powers of material formations, such as the way omega-3 fatty acids can alter human moods or the way our trash is not “away” in landfills but generating lively streams of chemicals and volatile winds of methane as we speak. (vii)

Hace énfasis en el concepto de afecto, como la capacidad de afectar un cuerpo:

I am here drawing on a Spinozist notion of affect, which refers broadly to the capacity of any body for activity and responsiveness. Deleuze and Guattari put the point this way: “We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are, how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body... to destroy that body or to be destroyed by it,... to exchange actions and passions with it or to join with in composing a more powerful body” (xii, xiii).

Los Estudios de la Voz como metodología

Mi interés por el aspecto material de la voz y la literatura me condujo a explorar la bibliografía más reciente. Me interesan por ejemplo las ideas sobre la escucha profunda (Deep Listening) de Pauline Oliveiros, los estudios sobre ventriloquía de Steven Connor, el concepto de Ontología Vibratoria (Vibrational Ontology) de Steve Goodman, la voz contra el *logos* de Adriana Cavarero, los estudios sobre la voz interior de Denise Ryley, y la reflexión sobre texto y sonido en el pensamiento Latinoamericano de Ana María Ochoa. Esta literatura teórico-crítica es muy diferente (en lo que se refiere al tema de la voz) a la literatura que la antecede, ya que hace énfasis en la materialidad y el cuerpo. Algunos críticos reconocen tres etapas en los estudios de la voz literaria. Si empezamos en el siglo veinte, con escritores como T.S. Eliot, quienes creían que la voz poética estaba relacionada a los atributos físicos de un autor, e incluso asociaban la voz a la fisiología del autor, esta era la voz que debía aparecer en los textos. En la segunda etapa nació el “New Criticism” que separa la voz de la voz del autor y se enfoca en la retórica del habla para describir la acción del poema. Reuben Brower, por ejemplo, pensaba que todos los poemas eran

dramáticos ya que se dirigían a un otro, un escucha, por ende, cada poema debe ser entendido como una relación entre el hablante ficcional y el escucha. El carácter del hablante era importante, sus pensamientos reflejados en el estilo verbal del texto. En la tercera etapa, el estructuralismo enfatizó la importancia de la forma, pero también pensó en la voz como reflejo de las situaciones culturales en vez de enfocarse exclusivamente en la literatura como objeto y su posible autosuficiencia. Para algunos críticos como Walter Ong, la palabra hablada era el instrumento fundamental de las culturas orales. La oralidad establecía la presencia de las palabras y la situaba en oposición a la escritura, un objeto fijo y una mercancía. Jacques Derrida cuestionó la noción del habla como presencia inmediata y como fundación metafísica, pero incluyó la voz en el centro de sus reflexiones. Las teorías de Mikhail Bakhtin sobre la heteroglosia y la polifonía intentaban pensar las variadas voces que constituyen la intertextualidad. Según él, el hablante está siempre entre una multiplicidad de voces. El postcolonialismo, el feminismo y ciertas literaturas orales que algunos críticos llamaron “ethnopoetics” enfatizaron las relaciones entre política y voz. Desde los años 60 la narratología se dedicó a pensar la voz como una cuestión discursiva.

Oralidad/Escritura

En América Latina, especialmente en los años 80 y 90, surgió un debate en torno a la oralidad y la escritura. Para algunos críticos, estas prácticas están en oposición y pertenecen a tradiciones en pugna. Este debate fue inscrito dentro de otro debate más amplio que se concentró en el carácter contradictorio, disgregado, híbrido de la literatura latinoamericana. La variedad e hibridez fue analizada desde distintas perspectivas por varios autores como: Néstor García Canclini, Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar. La literatura se pensó como la consecuencia de procesos multiculturales y transculturales que finalmente generaron una textualidad conflictiva en múltiples sentidos, siempre en tensión, enmarcada en el territorio de la ciudad letrada (Ángel

Rama), donde la escritura se asocia con el poder, desde el comienzo de la historia latinoamericana. Un imaginario colonial ha perpetuado cierta fricción o marcada división entre la oralidad y la literatura escrita. En su libro, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las culturas andinas* (1994), Cornejo Polar analiza esa marcada división a partir de un pasaje histórico de 1532 –el dialogo entre el Inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde, en Cajamarca– : “Pero ahora me interesa examinar lo que bien podría denominarse el ‘grado cero’ de esa interacción; o si se quiere, el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión”. (20) Esta fricción, ajenidad y repulsión, generó también lineamientos estéticos en la literatura latinoamericana. La noción de que la voz añora el retorno a la oralidad, o que está siendo forzada *dentro* de la letra, constituye en sí una característica estética de cierta literatura. “Desde entonces nuestra literatura comienza la conquista y apropiación de la letra, pero instalada en ese espacio -el espacio de la ‘ciudad letrada’- no deja de sentir, ni siquiera ahora, como nostalgia imposible, el deseo de la voz”. (Cornejo Polar 80). Para Cornejo Polar y otros autores, el debate entre la voz y la letra está relacionado también a la identidad y la formación del sujeto americano: “tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud” (80). El pasaje anterior revela la dimensión del conflicto. La dicotomía oralidad/escritura continúa siendo pensada y debatida. En su libro *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014), Ana María Ochoa Gautier analiza la jerarquización de lo sonoro y lo oral en el siglo 19, examina diferentes aspectos de lo que ella llama “la zoopolítica de la voz” –es decir– como la voz, las voces, fueron jerarquizadas y diferenciadas respecto a sus prácticas y

sonoridades determinando la exclusión o inclusión del sujeto en la ciudad. La ciudadanía y categoría de “persona” se le otorgaba o negaba a ciertos grupos o sujetos de acuerdo con su habilidad de *performar* ciertos papeles “sonoros” tales como escuchar, hablar, y cantar. Si pensamos en lo que sugiere Ochoa, la repulsión y ajenidad parece estar basada también en la manera en la que se usa o se piensa “la voz”, ¿en qué lugar dentro de las jerarquías se la coloca? En todo caso, “la voz” es más importante de lo que aparenta ya que es una producción del “yo” en la que los “sujetos” exteriorizan, materializan o representan: identidades, estados psíquicos, psicológicos, estados psicosomáticos, afectos, ideas, deseos, emociones etc. Sin embargo, la voz siempre (usualmente), se piensa dentro del lenguaje, el lenguaje como espacio del *logos*. Esta preocupación no sólo atañe a Latinoamérica en: *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Adriana Cavarero analizó los procesos históricos a través de los cuales la filosofía occidental ha desarrollado sus prácticas fundamentales y principios del *logos* a expensas de la materialidad (vívida) de la voz. La exclusión y el silenciamiento de la voz experiencial, además de la marginalización del *phoné* en el contexto de la filosofía. En *The Re-Vocalization of Logos*, Konstantinos Thomaidis, describe el proyecto de Cavarero: “[...] the ‘Cavarerian Project’ revolves around two major axes: the positioning of the voice against (traditional, patriarchal and Eurocentric) understandings of logos as reason and of logos as language” (10). Las ideas de Adriana Cavarero nos sirven para entender más a fondo la división entre oralidad y escritura, y cómo esta separación sugiere también la división entre mente y cuerpo. Nos permite vislumbrar, además, la idea de que la voz no sólo se utiliza en la escritura o la oralidad y se extiende más allá de la producción de lenguaje. Es también la especialización de disciplinas la que pone énfasis en estas divisiones y jerarquías. Como menciona Cornejo Polar en la introducción de su libro, la relación o continuidad entre oralidad y escritura es mucho más compleja o es ¿aún más evidente

de lo que aparenta? ¿Existe una continuidad entre oralidad y escritura? Si ese nexo existe, ¿qué significa pensar la literatura escrita sin esa mutua ajenidad? O más bien, pensarla asumiendo su radical proximidad. ¿En qué momentos la literatura (incluyendo la escritura) y la oralidad son sonido? Esta pregunta surge en *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* de Ana María Ochoa Gautier, su estudio de distintos documentos, relatos de viajeros y otros textos, pone gran énfasis en la escritura como tecnología, pero, sin embargo, no jerarquiza o desvalora la escritura frente a la oralidad (o viceversa), se concentra en identificar los momentos en los que la sonoridad excede a la escritura materialmente y va más allá de su capacidad de inscripción.

Si asumimos que la continuidad entre oralidad y escritura existe, esta tendría que estar basada precisamente en su nexo vibratorio, (lo que Steven Goodman llama “Vibrational Ontology”), parafraseando las palabras de Gershon: si todo está vibrando, entonces todo tiene el potencial de afectar y ser afectado. ¿Se puede pensar la escritura como vibración? El canto y el habla son definitivamente actos que incluyen lo sonoro, la voz proyectada es sonido, por ende, vibración, que afecta a otros cuerpos en un plano material. Sin embargo, la voz de la escritura es aparentemente silente, no es una voz que se proyecta ¿Qué clase de voz es está? ¿Hasta qué punto es sólo vibración? Parece ser una voz simulada por el autor, el autor habla a través de un personaje en la ficción. Simulada o no, es voz al fin. En este caso se podría decir que la continuidad entre oralidad y escritura existe concretamente en “la voz”, ambas formas involucran a “la voz” (proyectada o no). Sin embargo, esta continuidad es aún más amplia e incluye al canto, otras producciones vocales y la vibración. Es necesario pensar también en el concepto de archi-escritura que Jacques Derrida expone en *De la gramatología*, la archi-escritura se refiere a un tipo de escritura que precede al habla y a la escritura. Un lenguaje, que existe incluso antes de ser utilizado

como tal, tiene de antemano una estructura dada. “La archiescritura, no sólo el esquema que une la forma con toda sustancia, gráfica o de otro tipo, sino el movimiento del signo-función, que vincula un contenido con una expresión, sea o no gráfica” (78). Este movimiento que vincula un contenido con una expresión tiene que ver con una escritura, un lenguaje que existe antes de la producción de lenguaje, antes de la escritura, despojada de la materialidad y también de las categorías ontológicas.

Me interesa pensar en la escritura de una manera extendida, de una manera cercana a la de Derrida:

No sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también "escritura" pictórica, musical, escultórica, etc. Se podría hablar también de una escritura atlética y con mayor razón, si se piensa en las técnicas que rigen hoy esos dominios, de una escritura militar o política. Todo esto para describir no sólo el sistema de notación que se aplica secundariamente a esas actividades sino la esencia y el contenido de las propias actividades. (14-15).

Y poner énfasis en el vínculo entre las diferentes producciones vocales no solo como metáfora, sino en su dimensión material, ya que la escritura registra también la vibración. Es necesario pensar la continuidad entre las voces humanas que cantan, vocalizan, hablan, tosen, estornudan, bostezan, lloran, gritan, escriben y leen. Las voces dentro y fuera del lenguaje, el nexo olvidado que significa la vibración en el cuerpo, en los cuerpos que emiten y reciben sonidos. Este énfasis pretende provocar una lectura “más acá” de lo auditivo, y experimentar con la utilización de herramientas analíticas propias de los estudios de la voz (Voice Studies), y las del sonido (Sound Studies). Hacer énfasis en las continuidades, lo cual probablemente nos permita pensar más allá del quiebre entre oralidad y escritura.

Materialidad

Sin embargo, es necesario hacer énfasis en cómo o por qué la escritura pertenece (o podría empezar a pertenecer) a la categoría de las emisiones vocales y sonoras, ya que el canto, el habla y la escritura comúnmente se concibieron como prácticas distintas y diferenciadas. La música no se relaciona a la escritura más que como fenómeno cultural, y a la *lecto-escritura* se le ha asignado más bien el ámbito del silencio. En “*Oralidad y Escritura*” (1982), Walter Ong analiza este vínculo; para Ong, la oralidad/la voz y el lenguaje escrito son inseparables.

Sin embargo, en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía les es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados. “Leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. (7)

En el prólogo a *Voice Studies Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Paul Barker analiza la relación entre la palabra impresa, la palabra sonora y la palabra incorporada. Cita un pasaje de las Sirenas del *Ulysses* de James Joyce en el que se manifiesta esta relación:

James Joyce was by no means the first writer to synthesize sound and meaning on the page. But *Ulysses* (1922) remains unusual in that it demands the reader collaborate to that end. It might be seen or heard –as an unusual attempt to synthesize what I call *voiceness* through the printed page and its effect on a reader. In Chapter 11, “The Sirens” written language dissolves into a mélange of sound, finally becoming the sound of the sea itself. (xxi)

El *voiceness*, se podría traducir como: “vocedad”, lo que se hace voz, lo que se relaciona al sonido de la voz, la manera en la que el texto escrito (que es voz al fin), se incorpora en el acto de vocalización (y, más importante aún), como sonido fuera del lenguaje, el sonido del mar vocalizado. Sin embargo, no es necesario leer este pasaje en voz alta para que sugiera un efecto sonoro. Al leer el texto (aunque sea en voz baja), se produce un sonido, o una suerte de sonido interior, distinto al sonido producido por el aparato fonador que vibra en las corrientes de aire. En

A Voice Without a Mouth: Inner Speech (2004), Denise Riley, analiza el fenómeno de la “voz interior”:

So when I think I can overhear my own inner speech, what do I mean? This silent speech is an apparent oxymoron. Is it more of an ear-voice, which detects it at the same time as it issues it? But I do have the feeling of hearing something, in the same way that I can run a tune audibly through my head, yet without humming it even silently. Or I want to say that I "hear" it; there's no exact verb for this peculiar kind of hearing something which isn't actually sounded, and which evades any measurement of articulation. Yet a kind of hearing it surely is. While for want of anything better, we have to call its instrument inside us our "inner ear," this expression is habitually allied, not to anything auditory, but to the metaphorical still small voice of conscience. (59)

Si escuchamos con el “oído interior” que menciona Riley, existe una “voz”, una suerte de sonido que no es parte del “silencio” como tal, pero tampoco es una voz que resuena y viaja por el aire. La escritura/lectura es por definición un fenómeno silente, sin embargo, la existencia de “la voz interior” problematiza ese supuesto silencio. En *Writing the White Voice* (2009) Steven Connor analiza esa voz interior, y el supuesto “silencio” que implica el acto de leer y escribir. Empieza con un pasaje de *Las confesiones* de San Agustín, en el que describe el paso de la lectura en voz alta a la forma silenciosa. De acuerdo al texto esta práctica fue implementada por el Arzobispo Ambrosio de Milán en el siglo IV:

For I could not ask of him, what I would as I would, being shut out both from his ear and speech by multitudes of busy people, whose weaknesses he served. With whom when he was not taken up (which was but a little time,) he was either refreshing his body with the sustenance absolutely necessary, or his mind with reading. when he read, his eyes were led by the pages, and his heart sought the meaning, but his voice and tongue were still (*sed cum legebat, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant*). (San Agustín citado por Connor 1)

Según Connor, todos los textos del mundo clásico se leían en voz alta, la lectura silenciosa se consideró una innovación que trajo consigo un sinnúmero de consecuencias. Por ejemplo, la necesidad de utilizar puntuación y espacios en los textos, la oralidad, la emisión de la voz proporcionaba una estructura para estos textos, las pausas y espacios no eran requeridos. Connor también analiza cómo esta manera silenciosa de lectura se relaciona con la modernidad. “The idea that silent

reading is a distinctly modern experience is tied to some strong presuppositions about the nature of that modernity. The first is that silent reading brings about a withdrawal from the oral world of sonorous collectivity”. (2) De acuerdo a Connor (en dialogo con Walter Ong), la escritura silente se convirtió en una alienación y una emancipación a la vez, el sujeto fue separado de la colectividad para empezar a pensar dentro de sí, y para poder tener sus propias ideas. Esta fue una emancipación dolorosa, ya que perdió para siempre el nexo con la comunidad de voces. ¿Podría el nexo vibratorio retornar al sujeto a esta comunidad perdida?¹⁴ Sin embargo, hay muchos más sentidos involucrados en el acto de leer, no solamente el procedimiento cognitivo de extraer sentido de las palabras en una página.

This might allow us to grasp the move from sounded to silent reading as not simply a move from noise to quiet. Rather, perhaps, it is a move from one kind of sound to another. The one who reads aloud is silent inside, for his outer voice will tend to drown out or shout down his inner. The one who reads silently, by contrast, is suffused by his inner sonority, if inside is exactly where it is, if sonorous is exactly what it is. The one who reads aloud makes himself deaf, abolishing his ear into the sound that actuates his tongue. The one who reads silently stills his tongue the better to sound out what he reads. (Connor 3)

Connor propone que el cambio de sonido a silencio, en realidad, es el paso de sonido a sonido. Reconocer la existencia de la “voz interior” hace posible una radical continuidad entre las voces. El estudio de Connor nos sugiere ampliar nuestra percepción de la literatura en relación con el sonido. La que considerábamos una práctica silenciosa es una práctica auditiva. En este sentido, esta ampliación puede sugerir también una ampliación entre diferentes medios. En este trabajo abordaré la voz en distintos estados: en el arte (performance/instalación), en varias pistas musicales

¹⁴ En el caso latinoamericano, la noción de comunidad y literatura fue analizada por Juan Duchesne Winter en su libro *Comunismo Literario* (2009), donde prefigura ya una continuidad entre producciones vocales: “Apunta a la articulación de comunidad escenificada en el acto de la escritura o escritura ampliada, tomando en consideración la pluralidad de voces, hablas, diálogos, posiciones de enunciación, registros estilísticos, géneros, eventos, construcciones de identidad y de deseo, intercambios simbólicos, asimetrías, microfísicas de poder, conflictos, subalternidades, dominaciones y emancipaciones que esa escinificación suscita a partir del texto alfabético, oral, visual, sonoro o performativo en consideración” (20).

de audio, en una escultura sonora, en dos textos escritos. No pretendo analizar los medios o la manera en la que las voces utilizan los medios, sino intentaré reconocer la reflexión que cada obra propone acerca de la voz.

Sonido y Viaje

Al pensar el sonido, nos enfrentamos con la movilidad, la noción de la irreversibilidad del tiempo. Lo sonoro pertenece al ámbito del tiempo continuo e irreversible –el viaje–. La escritura, o las grabaciones de audio, responden al deseo de fijar el constante viaje de eventos, sonidos, ideas, sensaciones, recuperar recuerdos del gran flujo que nos envuelve y no para. Se podría considerar la escritura como un gesto de nostalgia (no solamente la escritura alfabética, sino también la grabación de audio, fotografía, filme –escritura ampliada, en fin). Esta continuidad de las voces puede posibilitar lecturas nomádicas, fluidas, entre diversos textos, no solamente “dentro” de la escritura: poema, novela, cuento, textos epistolarios etc. pero también suscitar una exploración de otros medios: *jingles*, canciones, discursos, narrativas orales, etc. Hace posible también un análisis del funcionamiento y las estrategias que utilizan los textos para producir tonalidades afectivas (concepto de Steve Goodman). Esta manera de leer tal vez podría sugerir un acercamiento distinto a la multiplicidad conflictiva y las voces en pugna.

2.0 Capítulo II

2.1 Escuchar el Silencio

Percibo la pausa de mi propia voz interior mientras escribo. El movimiento de mis dedos en el teclado. Desde la ventana, la brisa que mueve las cortinas... su suave ondulación crea un sonido que bordea lo imperceptible. Afuera, una motocicleta a la distancia, el sonido áspero recorre el paisaje como una línea recta en el tiempo. El ulular de la última paloma antes de la oscuridad nocturna. El escape de un automóvil viaja por los laberintos de la ciudad. Una voz quejumbrosa anuncia algo ininteligible, una voz humana que pide ser escuchada se esfuma entre los demás sonidos de la ciudad. Por un instante, el ventilador de mi *laptop* aparece en primer plano, consumiéndolo todo. El sonido constante me devuelve al hecho de que estoy escribiendo, apretando las teclas, buscando... un ritmo que integre todos los elementos y las voces que van surgiendo. El deseo de grabar, de fijar la memoria, la obsesión por pensar la voz... Escucho mientras pienso en todo lo que no escucho del paisaje sonoro. Busco expandir mi percepción, siempre más lejos, hacia las texturas del horizonte. El crujir de la madera me devuelve instantáneamente a esta habitación, al piso de la casa, a mis propios huesos. La resonancia de los vestigios calcáreos en el paisaje. La piedra en el cuerpo humano. Pienso en todo lo que está vibrando, en lo que no me permito percibir, en todo lo silenciado. Lejos de ser un acto pasivo, escuchar es una elección, es el momento en el que nos hacemos conscientes de los estímulos sonoros y afectamos al mundo. En esta percepción consciente, el silencio se torna en infinitas posibilidades, una pausa, una omisión, todo lo que decidimos no escuchar... escuchar siempre más allá de lo posible.

La compositora Pauline Oliveros creó un método de escucha, composición y meditación que llamó *Deep Listening* (escucha profunda); el énfasis de esta práctica (más que en los fenómenos acústicos) recae en el acto de escucha: ¿Qué silenciamos cuando escuchamos? ¿En qué nos enfocamos? ¿Cómo escuchamos? En términos de Oliveros, el sonido existe a medida que existe el silencio, como un tejido en constante relación simbiótica: “Listening to sounds means listening to silences, and vice versa. There is no absolute silence unless there is zero vibration. Silence means that we can hear no sounds. Silence is the space between sounds” (14). La noción del silencio es amplia y adquiere distintos significados en distintas tradiciones y percepciones subjetivas.

La performance/instalación *Ultra Madre* del artista boliviano Andrés Bedoya me inició en una experiencia de escucha y de silencio muy particular. Describiré esa experiencia en este capítulo. En el marco de este proyecto y como una manera empírica de percibir los objetos sonoros que me propuse para este proyecto, empecé a practicar *la escucha profunda* en enero de 2020¹⁵. A medida que me introduje en ese universo, fui descubriendo una serie de nuevas percepciones, sensaciones y modalidades de escucha, un arte al parecer olvidado, o en vías de desaparición: las antiguas prácticas de escucha antes del advenimiento de las grandes ciudades. Por un lado, la escucha profunda sugiere un acercamiento a prácticas ancestrales que involucran la corporalidad; por otro lado, es una práctica futura. Explora una nueva escucha junto a las máquinas, las experiencias telemáticas, el “quantum listening” o escucha cuántica y la inteligencia artificial. Una de las modalidades de la escucha profunda involucra no solo la escucha del propio cuerpo sino la del paisaje sonoro o, más concretamente la interacción del cuerpo con el paisaje sonoro. A través

¹⁵ Obtuve una certificación en “Deep Listening” en agosto 5 de 2021 de *The Center for Deep Listening at Rensselaer Polytechnic Institute Arts Department*. Pauline Oliveros enseñó en el Rensselaer Polytechnic desde el año 2014. En el presente, este espacio constituye un repositorio y archivo del legado de Oliveros.

de las notaciones de texto confeccionadas por Pauline Oliveros en su libro *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, el acto de escucha puede ser también un acto de meditación. A medida que escucho la sonoridad del ambiente, voy anotando mis impresiones. Mi intención es proveer un preámbulo para las reflexiones posteriores, un lugar de partida desde la escucha que se concentrará en las voces humanas y no-humanas que van surgiendo a lo largo de mi investigación, partiendo del análisis de las obras planteadas.

Así, la manera de recepción (la escucha) de la instalación/performance *Ultra Madre*, que es el centro de este capítulo, la convierte en otra obra. El acto de escucha en sí la transforma y abre inusitados portales de significación. Una de las ideas más interesantes de la noción de escucha cuántica de Pauline Oliveros es la noción de que el acto de escucha no sólo nos afecta como receptores de sonidos, sino que afectamos y somos capaces de modificar la realidad a través de la escucha: “Mientras escuchamos, las partículas de sonido deciden ser escuchadas. La escucha afecta lo que suena en una relación de tipo simbiótica. Mientras escuchamos, el entorno se aviva por lo que llamo el 'efecto escucha' ”. (Oliveros 7. Safe to Play...)

En 1951, el compositor estadounidense John Cage se internó en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. En medio de esa habitación, Cage esperaba encontrar la “nada” que se supone es el silencio, sin embargo, escuchó dos sonidos: uno agudo y otro grave. Al describírselos al ingeniero a cargo, descubrió que esos sonidos provenían de su propio cuerpo: su sistema nervioso en funcionamiento generaba el sonido agudo, y la circulación de su sangre producía el sonido grave. Después de esa experiencia, el silencio se presentó ante él como un fenómeno

distinto. Ya que siempre hay algo que escuchar, el silencio absoluto es una ilusión, una utopía... ¿acaso un deseo inalcanzable?¹⁶

El “silencio” puede ser anhelado o repudiado según la cultura. En varias regiones de los Andes existe una noción ancestral de silencio: una ausencia de sonido permanente junto a la oscuridad total. Los (o las) Chullpas habitaban el mundo del silencio pre-solar; no poseían ropa, no conocían los textiles o canciones, consumían sus alimentos sin cocinar. Cuando salió el sol, intentaron escapar de la luz fulminante refugiándose en sus torres; sin embargo, la luz solar terminó secándolas por completo. Aún yacen allí, secas, en posición fetal, dentro de los *chullpares* o *pirwas* (enterratorios, o torres mortuorias)¹⁷. Con el nacimiento de la luz solar, nacieron también los sonidos y se inició un nuevo mundo con nuevos habitantes.

Pues, ¿cómo podían las antiguas chullpas cantar a sus animales? En lugar de esto, las chullpas vivían en un silencio permanente de sonido y ausencia no diferenciado que está captado en el aymara actual con la expresión —Ch'in— un sonido agudo glotalizado que gradualmente se atenúa hasta la nada. Según las mujeres, fue sólo en el “tiempo de susurros” transicional entre la oscuridad eterna y el despuntar del nuevo amanecer que podían comenzar a “relatar” los Cuentos a las Bestias Silvestres, una parte del género literario llamado *sallqa*. Inspiradas por las memorias del nacimiento de los primeros sonidos, las mujeres a veces se ponen a relatar cuentos en una forma intermedia entre hablar y cantar... (Arnold 57-58. Cantar a los Animales...).

¹⁶ Cage narró su famosa experiencia en la cámara anecoica de la siguiente manera: “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music” (Cage 8). Ver: <https://youtu.be/jS9ZOIFB-kl>

¹⁷ Me Intesa hacer énfasis en la noción de “enfermedad y cura” que representan las estructuras de las *Chullpas* una noción comparable a la del *Pharmakon*, analizada por el filósofo Jacques Derrida a la cual me referiré más adelante en este capítulo: “In Lipez, people today use the term Chullpa to refer to an ancient people that lived in darkness before the first sunrise... The towers, which still can be seen everywhere in this region, are called *pirwas* (silo in Quechua, the language they speak today), a name that points to their similarity with structures that today are used only for storage. Like the sun-dried bodies of the chullpas, *pirwas* are imbued with an extraordinary and dangerous force that can do harm to the living but can also be used to heal. People fear and revere them” (Nielsen 229).

Se podría decir que uno de los rasgos más importantes de la estética andina (en ciertas regiones de los Andes), es el deseo de reproducir el nacimiento del sonido-luz, donde los colores y sonidos brotan y desbordan¹⁸. Los tejidos-cantos de las mujeres tejedoras sugieren un movimiento opuesto al —*Ch'in*— descrito por Arnold y Yapita. De manera onomatopéyica, la palabra *Ch'in* sugiere la desaparición gradual del sonido, y con él, un “afuera” de lo cultural. La proliferación de cantos-colores marca la diferencia entre el mundo pre-solar, frío, oscuro, silencioso, y el nuevo, cálido y vibrante. Se podría decir que, en los Andes, se aprecia más el sonido-luz que el silencio. La música andina tradicional, interpretada con aerófonos, sugiere un tejido compacto¹⁹, con espacios mínimos de silencio entre uno y otro sonido²⁰. A través de las nociones de silencio mencionadas, es posible percibir que es un concepto sumamente complejo y en gran medida subjetivo; genera, además, distintas ideas desde diferentes perspectivas culturales. El *Ch'in* andino nos remite a una humanidad pretérita, a un mundo primordial. No es connotado de manera negativa, sino de una manera más bien indeterminada, (puede ser el veneno y la cura), un estado que se busca trascender a través de las distintas manifestaciones culturales.

¹⁸ Arnold y Yapita se refieren a esta noción de la siguiente manera: “Estas sonoridades distantes entre el momento del nacimiento del mundo y el surgimiento a la existencia del tejer y cantar, aún hoy retumban en los tejidos y canciones de las mujeres. En sus tejidos, y más notablemente en los aguayos de las mujeres, hacen que los colores incidan en los contrastes espaciales y culturales entre la oscuridad y monocromía de las expansiones flanqueadas de la tela no diferenciada, y la luz y policromía de la sección central, marcada con el uso del rojo vivo. Esta rúbrica en tela recalca la diferencia cultural entre las tierras externas y no cultivadas de la periferia del ayllu, por una parte, y por otra la plaza central y la iglesia-chullpa-inka del nuevo pueblo de la reducción colonial. Toda la gente del ayllu nació en este mismo lugar rojo de nacimiento. En efecto, el nacimiento del mundo se parece mucho y en tantas maneras a un nacimiento ordinario humano, empapado con sangre” (Arnold 64. Río de Canto...).

¹⁹ “This is expressed verbally by Conimeños when they say that there should be 'no holes' (gaps, periods of silence) in an ensemble's music. By 'dense sound quality' I mean a consistent overlapping and blending of discrete sounds to produce a thick unified texture (Schafer 1977:159), as well as to a fuzzy aura around musical pitches in contrast to a clear or sharp sound” (Turino 55-56).

²⁰ Sin embargo, en los Andes, el silencio, no es algo que se busque eliminar por completo, representa una energía poderosa que puede representar la enfermedad y/o la cura. Ese mundo oscuro, crudo, sin voces, puede ser a la vez, temido y venerado.

La ausencia total de luz y sonido del *Ch'in* se asemeja al vacío imposible al que hace alusión John Cage cuando afirma que no existe un espacio/tiempo vacío: “There is no such thing as an empty space or an empty time” (Cage 8). Sin embargo, la experiencia de Cage, influenciada por el Budismo Zen y otras prácticas orientales, sugiere una apreciación del silencio diferente a la andina. Después de su experiencia en la cámara anecoica, Cage concluyó que el silencio es todo el sonido que uno no espera escuchar o producir. El silencio es un fenómeno subjetivo²¹, a pesar de un bullicioso paisaje sonoro circundante (trenes, automóviles, aviones, alarmas), la ausencia de una sola voz puede significar un silencio.

Caterina De Re²² describió un retiro de escucha profunda en el que Oliveros narró el “lado oculto” de la famosa anécdota de John Cage en la cámara anecoica. Cage murió a causa de un accidente cerebrovascular antes de cumplir los 80 años. Un médico reveló lo siguiente: a través de una lectura de la sonoridad (sonograma) de su presión arterial hubiera sido posible determinar que existía placa en sus arterias. Por otro lado, no era común que su sistema nervioso produjera ese tipo de sonido agudo. Un análisis detallado de los sonidos que producía su cuerpo podría haber determinado su condición médica, otorgándole más años de vida. El lado oscuro de la anécdota de Cage revela la importancia de la escucha. ¿Qué elegimos escuchar? ¿Cómo y qué silenciamos? ¿Por qué?

Al hablar del silencio, es necesario notar que el silencio de la voz humana es una forma muy específica de silencio, fue sistematizada de diversas maneras. En *A Voice and Nothing More*,

²¹ Silence is all of the sound we don't intend. There is no such thing as absolute silence. Therefore silence may very well include loud sounds and more and more in the twentieth century does. The sound of jet planes, of sirens, etcetera. (163-166 Cage cit. en Khan).

²² “The following was a not-often-told anecdote of one the most-often-told Cage yarns... This was one of the many stories about listening and its power to tune into the very finest elements of our inner and outer environment. Aural attentiveness can lead to great discoveries”. (De Re 76-77 cit. en Oliveros).

Mladen Dólar analiza exhaustivamente el silencio de la voz. Plantea que el silencio es mucho más complejo de lo que sugiere a primera vista, ya que podría pensarse como el espacio donde no existe nada que entender o interpretar. Sin embargo, plantea que el silencio siempre funciona como una especie de “negativo” de la voz, como su sombra o su reverso: “...something which can evoke the voice in its pure form. We could use a rough analogy to start with: that silence is the reverse of the voice just as the drive is the reverse side of desire, its shadow and its “negative” (Dolar 152).

2.2 Ultra Madre



Figure 1. Detalle de la Instalación/ Performance *Ultra Madre* Andrés Bedoya, 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

Estas y otras disquisiciones fueron provocadas por una anécdota en torno a la instalación/performance *Ultra Madre* (2009) del artista boliviano Andrés Bedoya. *Ultra Madre* tuvo un enigmático elemento sonoro que formó parte de la instalación, este elemento propicia una

nueva lectura de la obra. Bedoya instaló un andamio de madera (5 metros de altura) debajo de un arco colonial de piedra en el Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia. 57 mujeres permanecieron echadas en el andamio por aproximadamente una hora con su largo cabello suelto. La mayor parte de las participantes eran cholitas, mujeres mestizas o indígenas urbanas que usan vestimenta tradicional. El cabello recogido en dos largas trenzas forma parte importante de su atuendo. Para la performance dejaron su cabello suelto creando una impactante cortina de cabello que cubrió el espacio vacío del arco colonial.

Es necesario recalcar que no asistí a la performance y mi apreciación de la obra se construyó a partir de rastros, huellas, grabaciones... Tuve acceso a la documentación de la obra (video, fotografía), catálogo, notas de prensa y valiosísimas entrevistas e intercambios de ideas con el artista. Andrés Bedoya y yo conversamos acerca de la impactante presencia de las participantes y la masa de cabello que se desplegó como una especie de velo interviniendo el arco colonial. A pesar del impacto visual que genera la obra, me sentí extrañamente compelida a indagar en su sonoridad. Los sonidos imaginarios me condujeron a incluirla en el corpus junto a otras piezas cuya exploración recae evidentemente en lo sonoro. Sentí gran curiosidad por las voces humanas, especialmente las voces de las participantes: ¿permanecieron en completo silencio? Contacté al artista con esta pregunta en mente: para mi sorpresa, Bedoya, me confesó²³ que *Ultra Madre* tuvo un elemento sonoro que formó parte de la performance. Esta pieza sonora fue más bien ignorada por los espectadores, tanto en la performance, como en las menciones posteriores a la obra por críticos y/o curadores, ¡La había escuchado en la documentación (video)! ¿Por qué no la imaginé como parte de la obra? Más adelante, me dedicaré a analizar esta intrigante pieza sonora.

²³ Entrevista personal con el artista.



Figure 2. Instalación/ Performance Ultra Madre

2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

Andrés Bedoya nació en La Paz, Bolivia en 1978. Trabajó varios años entre Nueva York (USA) y La Paz (Bolivia). El trabajo de Bedoya explora la potencialidad poética, estética, conceptual y la capacidad de afectación (Deleuze y Guattari) de distintos materiales: piedra, cabello, cuero, metales, cera, etc. Su trabajo se concentra en una exploración autobiográfica, entrelazada con la historia de la materialidad de la región andina de Bolivia. En ocasiones, utiliza materiales efímeros y otros ligados a la identidad andina y recurre también a técnicas artesanales. Su trabajo propicia una reflexión acerca de la permanencia, la memoria, la historia personal y la historia colectiva, la tradición y el presente. *Ultra Madre* es una pieza muy importante en el grueso

de su trabajo hasta la fecha. Significa el inicio de una larga y productiva etapa en la que afianza sus nexos con las artes plásticas basadas en lo objetual. Inicia también una exploración y nexo personal con el espacio andino.

Ultra Madre cuestiona la noción de la protección, la vulnerabilidad, la impermanencia y el fracaso del cuerpo... La pieza interrumpió la arquitectura del espacio física y funcionalmente. En contraste a la dureza del edificio, el cuerpo humano, se percibía como suave, temporal y efímero. En su mayoría las participantes de la obra fueron Cholitas, mujeres indígenas urbanas de Bolivia. Como sus vestimentas, lo que define su apariencia es su largo y oscuro cabello llevado en dos trenzas. Únicamente durante su aseo o cuidado se sueltan las mismas. Al mostrar su cabello suelto públicamente, ellas nos invitan a acceder a un espacio personal y privado. (Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia)²⁴

2.3 El Elemento Sonoro en Ultra Madre, los límites de lo humano

En una entrevista personal, Andrés Bedoya explicó brevemente el componente sonoro de *Ultra Madre*²⁵: Se trata de una pista de audio (B) de 15 minutos de duración, resultado de la manipulación digital de una grabación (A) de la abuela de Bedoya cantando y tocando el acordeón; esta pista de audio inicial tiene una duración de 1 m. y 36 s. aproximadamente. En la nueva pista (B) modificada, el acordeón y la voz humana se amalgaman en una continuidad de sonidos cavernosos, graves, que a momentos se asemejan a gruñidos de baja frecuencia. La grabación manipulada digitalmente sugiere una expansión temporal, y con esta, una transformación radical del contenido sonoro inicial. Al manipular los semitonos de la grabación original (aproximadamente cuatro octavas), la voz humana se torna irreconocible, sin melodía o ritmo

²⁴ Texto del catálogo de la obra. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

²⁵ <https://d-scholarship.pitt.edu/45538/15/ultramadre%20sonido%20final.mp3>

evidente. La grabación original (A) que está en un rango audible de: 20 Hz a 16323 Hz fue transpuesta a tonalidades graves en un rango de 20 Hz a 1709 Hz.

2.4 Comparación de las pistas de audio

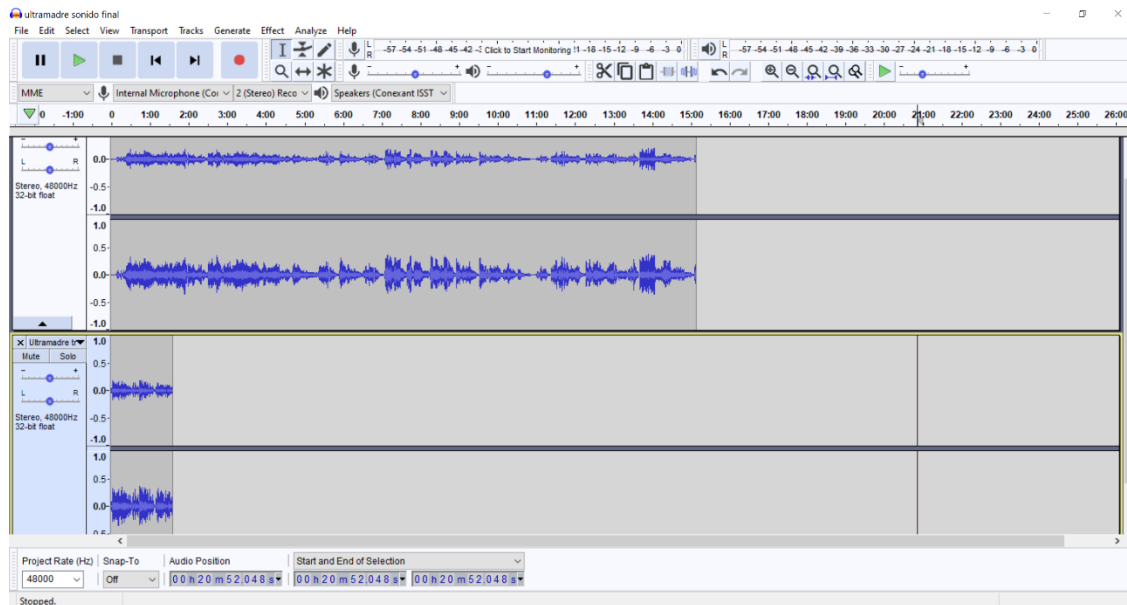


Figure 3. Comparación de la duración de las pistas de audio A y B

(B) Arriba: Pieza final de Ultra Madre: Duración: 15 m.

(A) Abajo, grabación original de la abuela del artista: Duración 1m. 36 s.

*La manipulación de los semitonos (aproximadamente cuatro octavas) de la pista (A) produce la pista (B).
Mientras más graves son las frecuencias, se extiende más la duración de la pista:*

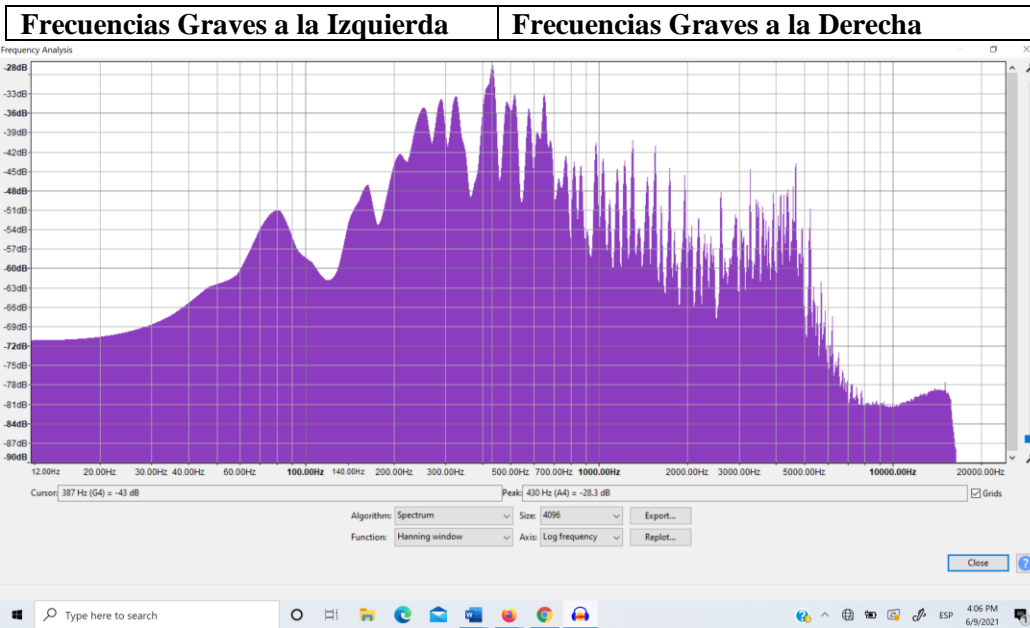


Figure 4. Comparación de Frecuencias. Pista de audio (A) Grabación original de audio.

**El oído humano percibe frecuencias entre 20 Hz (tono más bajo) a 20000 Hz (tono más alto).
 Rango de frecuencias de la muestra de audio: 20 Hz = -70 db hasta 16323 Hz = -90 db
 El pico más alto en decibeles: 433 Hz = -28 db*

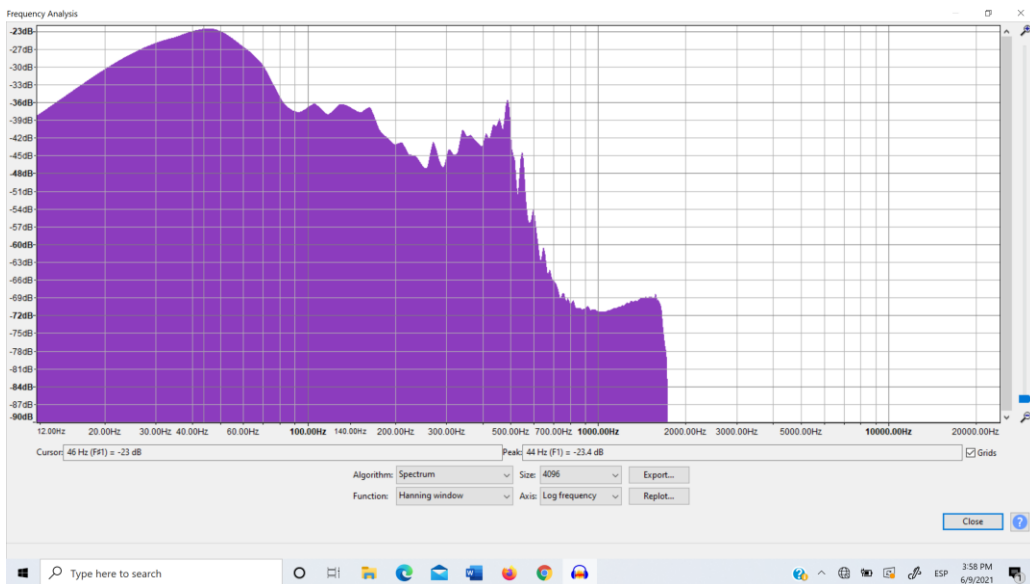


Figure 5. Comparación de Frecuencias. Pista de audio (B) Pista Final Ultra Madre

*Rango de frecuencias audibles de la muestra de audio: 20 Hz = -29 db a 1709 Hz = -78 db.
 El pico más alto en decibeles: 46 Hz = 23 dB.*

El Diagrama 1 muestra la diferencia entre la duración de las pistas de audio. La manipulación de los semitonos (aproximadamente cuatro octavas) resulta en una duración temporal más larga. El análisis visual de las frecuencias (Diagrama 3) de cada pista hace posible percibir la dimensión de la transformación, y traducir visualmente la diferencia entre frecuencias, para notar que la Pieza Final de Ultra Madre (B) está en la zona grave del espectro, mientras la grabación original (A) ocupa la zona media del espectro. El oído humano percibe frecuencias entre 20 Hz (tono más bajo) a 20000 Hz (tono más alto). La pieza (B) ocupa la zona infrasonora y no llega a ocupar la zona aguda del espectro. Un sujeto masculino adulto tiene un tono de voz alrededor de los 120 Hz, y un sujeto femenino de 220 Hz (Cox 73)²⁶. En la Pieza Final de Ultra Madre (B) el pico más alto está entre los 46 Hz. en la zona grave del espectro, lejos de las frecuencias en las que se encuentra la voz humana.

Al igual que en la mayoría de las obras de Andrés Bedoya, *Ultra Madre* tiene un elemento íntimo, relacionado al ámbito familiar del artista. La muerte temprana de su madre lo convocó a iniciar una reflexión acerca de “la vulnerabilidad, la impermanencia y el fracaso del cuerpo” (Museo Nacional de Arte. Catálogo de *Ultra Madre*, 2009). Como prolongación de esas reflexiones, *Ultra Madre* plasma la noción de lo efímero en la materialidad de dos elementos: la fragilidad del cuerpo humano (las mujeres que *performan* en *Ultra Madre*) frente a la dureza y permanencia de la estructura de piedra (el arco de piedra colonial). La grabación de audio (A) pertenece a la esfera íntima del registro de recuerdos familiares del artista. Lo cual me retrotrae a los primeros registros sonoros de la historia: antes de registrar eventos musicales, las grabaciones eran utilizadas como recuerdos familiares o registros de conversaciones importantes. Los primeros

²⁶ “At the age of eighteen, an adult male typically has a pitch of around 120 Hz, and a female of 220 Hz” (Cox 73).

inventos utilizados en el registro sonoro empleaban vibraciones mecánicas para crear surcos, los cuales se utilizaban para reproducir el sonido grabado en ellos (cilindro de cera). El deseo de superar lo efímero y conservar la memoria, forma parte de la “naturaleza” y la razón de ser de los distintos tipos de grabado y escritura. Los surcos en los cilindros de cera de los primeros registros sonoros tuvieron esta misma finalidad. Las huellas “fantasmales” (sonoras) de presencias e instantes son grabadas (fijadas) sobre un soporte; en el caso de *Ultra Madre*, un soporte digital. Más aún, las grabaciones de voz sugieren firmas sonoras. Sin embargo, los sonidos que escuchamos en la “Pieza Final de Ultra Madre” (B), nos alejan del ámbito del registro, la documentación y la subjetividad, sugieren además una sonoridad que no necesariamente reconoceríamos como “humana”. Si bien el canto de la abuela de Bedoya está “presente” en la pieza final (B), la manipulación digital (que modifica las frecuencias y la temporalidad), despoja al material sonoro de su papel documental e inaugura otras posibilidades de significación. Al dejar de funcionar como una “voz” humana, ya no sugiere lo que la voz humana evoca:

What singles out the voice against the vast ocean of sounds and noises, what defines the voice as special among the infinite array of acoustic phenomena, is its inner relationship with meaning...No doubt we can ascribe meaning to all kinds of sounds, yet they seem to be deprived of it “in themselves,” independent of our ascription, while the voice has an intimate connection with meaning, it is a sound which appears to be endowed in itself with the will to “say something,” with an inner intentionality. (Dolar 15).

En este sentido, la “Pieza Final de Ultra Madre” (B) deja de funcionar como una voz humana y se torna en un sonido enigmático. Al no ser reconocible como una “voz”, no buscamos percibir un “mensaje” en él, es liberado de su papel inmediato de intencionalidad. Por otro lado, la existencia de una voz humana requiere de condiciones muy específicas para ser reconocida como tal, existe dentro de limitaciones espacio temporales y un rango de frecuencias específicas. Al “jugar” con estas condiciones se logra expandir la temporalidad de la pieza y se pierde “la voz” como tal. A

través de una manipulación plástica de las frecuencias sonoras, la voz, o los remanentes de esa voz, se impregnan con los efectos de un sistema tecnológico que (entre otras cosas) persigue el “mejoramiento” de las capacidades humanas.

A través de esta manipulación digital, la voz humana inicial muta hacia una voz imposible. De esta manera, el nuevo sonido que es el resultado de la manipulación digital representa el deseo de evadir lo efímero y la muerte. La “Pieza Final de Ultra Madre” (B), en el contexto de la instalación/performance, deja de ser el registro de una voz humana y pasa a registrar el deseo de atravesar los límites de la condición humana. Apunta directamente a la problemática de la temporalidad, enfocándose además en la noción de límites del cuerpo humano y “el fracaso del cuerpo”. Los límites que deseamos trascender constantemente a través de nuestras tecnologías. A través de nociones como el *human enhancement* (mejoramiento humano) o la superación de lo humano. El cuerpo humano mismo se ha convertido en una condición que deseamos superar. En este sentido, la voz o las voces manipuladas digitalmente podrían representar este deseo, o son más bien un resultado de esta búsqueda. La exploración de los límites del cuerpo vs. la temporalidad en Ultra Madre, son poetizados en la instalación de manera visual, sin embargo, el elemento auditivo de la obra, aunque permaneció relegado, ejerció esta misma exploración a nivel auditivo.

2.5 Omisión o Silencio

¿Por qué no fue escuchada la Pieza Final de Ultra Madre (B)? (Está claro que no existe una sola respuesta a esta pregunta). La respuesta podría encontrarse en el carácter abstracto de la pieza, en el rango de frecuencias que ocupa, o en la manera en la que el público percibe el sonido. Es necesario enfatizar que se trata de un público urbano, acostumbrado a ignorar los sonidos que

no reconocen como música y/o voces humanas. Habitado a oír más que escuchar, y a ver más que oír (ocularcentrismo). Por otro lado, está el bullicioso paisaje sonoro de La Paz, Bolivia, una ciudad con una contaminación acústica extrema. Si bien la reglamentación oficial establece que el límite para la contaminación acústica debería ser de 65 decibeles como límite máximo permisible, las instancias oficiales no logran ejercer control sobre la contaminación acústica que en ocasiones rebasa los 80 decibeles²⁷.

Como resultado de la contaminación acústica urbana, bloqueamos nuestra percepción auditiva. Nos enfocamos brevemente en los sonidos que sugieren signos reconocibles dentro del espacio sonoro, y tendemos a ignorar lo demás. Imagino que la “Pieza Final de Ultra Madre” fue percibida como parte del ruido urbano por los escuchas, parte del exceso sonoro acostumbrado en el paisaje sonoro de la ciudad de La Paz, Bolivia. Por otro lado, está el hecho de que el oído humano es más sensible a las frecuencias entre el rango de 2.000-5.000 Hz.

The human ear is most sensitive to frequencies in the range of 2,000-5,000 Hz. Our hearing has its peak sensitivity around 3,500-4,000 Hz. This frequency is associated with the resonance of the ear canal. At frequencies above 10,000 Hz our hearing sensitivity declines. We hear low frequencies less well than high frequencies. Frequencies below 30 Hz are hard to distinguish. Lower frequencies produce more of sense of ‘feeling’ than a sense of sound. Low frequency sounds are heard mainly through bone conduction²⁸.

²⁷Ver: Mirna Quezada Siles, Periódico La Razón. 27 de febrero 2021. <https://www.paginasiete.bo/opinion/2021/2/27/gran-contaminacion-acustica-en-la-paz-285754.html#!>

²⁸ Ver: http://www.simonheather.co.uk/pages/articles/science_hearing.pdf



Figure 6. Detalle Instalación/Performance Ultra Madre, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

2.6 Murmullos

Imagino que la “Pieza Final de Ultra Madre” quedó en segundo plano ante la presencia vibrante del cuerpo humano, el cabello, el arco con formas ondulantes grabadas sobre su estructura de piedra. En una entrevista personal con el artista, indagué acerca de la sonoridad de la obra. Bedoya mencionó que las participantes de *Ultra Madre* murmuraban durante la *performance*, lamentablemente no existe un registro sonoro de las voces. Las voces murmurantes sugieren el deseo de no exteriorizar la voz, es utilizada solamente para lo esencial y es mantenida en el ámbito de lo privado. Solamente las participantes podían escucharse entre sí, y compartían un espacio común, mientras los escuchas/espectadores de la obra, podían ver y percibir la presencia de los cuerpos, no necesariamente tenían acceso a las voces. En este sentido, existe un espacio de silencio entre el espectador/escucha y las participantes. Ulteriormente, el cabello es lo que se exhibe como lenguaje a ser descifrado, no solo en concordancia con la intención del artista (producir una instalación artística, en un espacio dedicado al arte etc.), sino también por las participantes quienes eligieron exponer su cabellera y hablar en voz baja (más adelante analizaré esta elección).

2.7 El Silencio de la Voz. El Sonido de las Cosas

En su unidad la piedra-cabello es un poderoso lenguaje que, a pesar de ser visualmente imponente, llama a ser leído/escuchado²⁹. En este sentido, me interesa acentuar la

²⁹ La noción de escritura se abre más allá de la dicotomía oralidad/escritura e incluso de la noción de inscripción, con el neologismo de Derrida, la *archi-escritura* no está sujeta al logos, y es la condición de posibilidad de las formas de escritura sean lingüísticas, verbales o no.

presencia/ausencia de la voz humana en la obra. Si bien la voz está “presente” en la “Pieza Final de Ultra Madre”, también está ausente. Lo mismo sucede con las voces murmurantes de las participantes: aunque sus voces están presentes como murmullos intermitentes, están ausentes para el espectador/escucha. Acerca de la voz y el silencio, Mladen Dolar, menciona el hecho de que un cuerpo sin voz produce una potente sensación de extrañeza (the uncanny). El hecho de que el silencio total se asemeja a la muerte y la voz es el primer signo de vida. La presencia del cuerpo en silencio puede generar una sensación de extrema anormalidad y extrañeza, ya que el cuerpo humano se asocia inmediatamente a la producción de voz:

As if the voice were the very epitome of a society that we carry with us and cannot get away from. We are social beings by the voice and through the voice; it seems that the voice stands at the axis of our social bonds, and that voices are the very texture of the social, as well as the intimate kernel of subjectivity. (Dolar 14)

Lo que impacta de *Ultra Madre* es la presencia de los cuerpos humanos y su posición yacente. No solo estamos ante la presencia del cabello, sino del cabello anexado a un cuerpo humano vivo. Un cuerpo yacente, en silencio. La ausencia de las voces humanas abre un espacio para escuchar el lenguaje de las cosas. Esta noción me devuelve al mundo pre solar andino, ese espacio fuera de la cultura que es también el espacio del silencio, silencio de lo humano, de lo social, por ende, el espacio en el que es relevante la materialidad en su estado primordial. Esta ausencia de voces nos conduce a otorgar un énfasis especial a las formas y el diseño de la obra: los patrones que se repiten en las ondulaciones del cabello encuentran continuidad en los bucles esculpidos en el arco de piedra. La obra logra unificar ambas a través de un sentido de ritmo y continuidad, las ondulaciones unifican ambas materialidades visualmente, ambos tiempos, formas, espacios. Gracias a esa noción de ritmo en la repetición de las ondas del cabello, nuestra vista puede viajar sin dificultad de una forma a otra: del cabello a la piedra, de la piedra al cabello. Si bien son dos elementos disímiles, en varios sentidos, o contrapuestos en el hecho de que representan distintas nociones de

temporalidad, la yuxtaposición y la tensión que estas formas generan es lo significativo. La noción de continuidad existe en contraste con la contradicción entre lo efímero (las marcas en el cabello) y las formas que perduran (en la dureza de la piedra). Los gestos de continuidad y contradicción generan una pieza vibrante que busca inquietar desde su forma y diseño, no solo a nivel conceptual. La obra se presta a múltiples interpretaciones e inevitablemente evoca momentos críticos de la historia de Bolivia, ya que se trata de un arco colonial construido en 1775, intervenido por mujeres que representan a una población femenina urbana que se identifica como mestiza o indígena. Sin embargo, ya que genera un silencio de la voz humana, la obra nos empuja hacia una lectura “más allá” de lo que proyectan las voces humanas. Nos permite explorar su dimensión material, el momento en el que el silencio de la voz da paso al sonido de las cosas. ¿Será posible generar una lectura acorde a esta necesidad desde la percepción humana y humanista? Tal vez indagar en lo sonoro y material, nos permita abrir una brecha hacia el enigmático lenguaje de las cosas.



Figure 7. Participante de la Instalación/Performance. Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.



Figure 8. Producción de la Instalación/Performace Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz,

Bolivia



Figure 9. Detalles de la Instalación/Performance Ultra Madre. 2009, Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

2.8 El Cabello

Si bien la presencia de las 57 participantes en la instalación/performance *Ultra Madre* es el centro magnético de la obra, el cabello es el centro anímico. Como elemento sumamente íntimo y personal, el cabello es el espacio de identidad por antonomasia; sin embargo, la identidad de cada participante no es necesariamente el foco de atención en la obra. Se podría decir que lo humano y la representación de la figura humana, además de la voz (murmullos), existen en segundo plano, como una especie de sombra. El cabello ocupa el primer plano. A pesar de esta “separación” del cuerpo, el cabello es el espacio donde se poetiza la noción de lo transitorio y vulnerable del cuerpo humano: las huellas del cabello trenzado constituyen una escritura sutil y efímera, evidenciando el carácter temporal del cuerpo y su fugaz trayectoria por la vida.

El cabello (como parte del sistema tegumentario), es una extensión del cuerpo que crece constantemente hacia el exterior. Las células capilares están vivas solo en la raíz: el pelo emerge de los folículos (sacos microscópicos) en la capa interna de la piel (dermis). En el cuerpo humano existe una línea muy fina entre las estructuras celulares de los organismos vivos y lo que se considera no vivo o no-humano. En *When Species Meet*, Donna Haraway, explica magistralmente esta noción:

Me encanta estar consciente de que los genomas humanos solo se encuentran en el 10 por ciento de todas las células que ocupan el espacio que yo llamo mi cuerpo; el otro 90 por ciento de las células contienen los genomas de bacterias, hongos y protistas, algunas de las cuales existen en una sinfonía necesaria para mi existencia... Estoy siendo sobrepasada por mis pequeños acompañantes; mejor dicho, yo me hago adulta en compañía de estos pequeños compañeros de desorden. Ser uno siempre implica ser con los otros. (Haraway 3-4)³⁰.

³⁰ *La traducción es mía.

Se podría decir que el cabello está vivo y no-vivo a la vez. El sistema tegumentario en general, funciona como una especie de coraza que tiene la función de proteger al ser humano de elementos externos, las inclemencias del clima, regular la temperatura corporal y actuar como un filtro. El pelo está constituido por cadenas de proteínas; a medida que las células dentro de los folículos y la matriz se multiplican, las células más antiguas son empujadas hacia afuera, a través de la dermis.

No resulta extraño que el pelo que continúa creciendo después de la muerte sea el centro de sorprendentes narraciones. Evoca la famosa escena final en *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez: “La guardiana que entró a prepararla para la sexta sesión de exorcismos la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida. Los troncos de los cabellos le brotaban como burbujas en el cráneo rapado y se les veía crecer” (García Márquez 91). Sierva María, el personaje principal de la novela, aparece muerta en su cama. Su cabellera roja brota como un organismo en ebullición, es una fuerza que desborda los límites del cuerpo. Una energía que rebasa la temporalidad “humana” y toda su intención de control: En esta fantástica escena el cabello parece tener vida propia, es un espíritu rebelde que perdura a pesar de la muerte. Sucede de manera similar en el mito andino del Inkariy³¹:

Según el mito del Inkariy, la cabeza del Inka, a modo de una semilla, está enterrada en la tierra, donde sus cabellos brotarán como raíces. Al brotar los cabellos-raíces-wawas de su semilla-cabeza, se lograría la eventual unión de la cabeza con el cuerpo, para reconstituir así el Inka en algún momento en el futuro. (Arnold, *Yapita* 197. El Rincón de...)

El cabello es una fuerza orgánica que brota, no solo perdura a pesar de la muerte, también genera la reconstrucción del cuerpo. Se asemeja a un texto-textil en su posibilidad de actuar como

³¹ El mito del Inkariy narra la visión andina de la conquista española e imagina su reconstrucción después de su destrucción institucional y política en el siglo XVI. Según el mito, las partes del cuerpo del Inca se reconstituirán y formarán al nuevo inca que será la cabeza del Tahuantinsuyo. El mito se extendió por vía oral a lo largo del territorio andino.

hebras-raíces-redes que conectan los segmentos de un cuerpo trozado hasta generar una totalidad. El mito mesiánico del renacimiento del Inka tiene además una connotación cíclica: no existe una diferenciación estricta entre lo vivo/muerto, humano/no humano. La cabeza del Inka actúa como una semilla-planta-humana y el cabello como una raíz-hebra. En *El rincón de las cabezas*, Arnold y Yapita analizan la relación conceptual del cabello y el textil en los Andes, además de la manera en la que el pelo simboliza la fertilidad y el agua:

Según se dice, son los cabellos más que las otras partes corporales, lo que expresa los poderes de fertilidad, tanto en la vida como en la muerte. Por eso, don Domingo Jiménez compara los cabellos con las lluvias (el dominio de las wawas) que riegan la tierra, haciéndola fértil. Para él, “Los cabellos son la lluvia, eso es lo que riega...”. Además, él compara el sudor que baja de la cabeza por los cabellos, con un riego fértil, en especial cuando los hombres están sudando debido a sus esfuerzos en la labor agrícola o en la guerra: “Hasta en nosotros mismos, el sudor nos riega, baja de aquí, de la cabeza; de aquí el sudor se va vaciando y, al mismo tiempo, se pone a sudar”. La misma coyuntura de conceptos yace en la idea de que se puede reconstituir el muerto, mediante el tejer, en un nuevo ser vivo. (Arnold, Yapita 197. *El Rincón de...*)

La noción cabello-agua, aparece en varias tradiciones a través de los tiempos. Si nos alejamos del imaginario colonial para remontamos a la Europa de 1800, Charles Baudelaire compara el cabello a una fuente de agua en el poema “Un hemisferio en una cabellera”³². Esta conexión es pertinente, ya que se relaciona a la noción de sinestesia (que posteriormente aparece en la poesía de Arthur Rimbaud³³), nos propone iniciar una lectura que interrelaciona los sentidos de la vista y el oído. Este tipo de lectura implica no solo un trabajo de correspondencias, significa la apertura a un funcionamiento neuronal menos compartimentado³⁴.

Déjame respirar mucho, mucho tiempo, el olor de tu pelo, sumergir todo mi rostro, como un hombre sediento en el agua de una fuente, y agitarlo con mi mano como un pañuelo perfumado, para esparcir recuerdos en el aire. ¡Si supieras todo lo que veo! ¡Todo lo que siento! ¡Todo lo que escucho en tu pelo!... Tu pelo contiene un sueño entero, lleno de velámenes y arboladuras; contiene

³² Ver: *El Spleen de París*. Charles Baudelaire. Ediciones el Aleph.com 1999.

³³ Ver el poema: *Voyelles* (1883) de Arthur Rimbaud y *Correspondances* (1857) de Charles Baudelaire.

³⁴ En la sinestesia, las partes del cerebro que usualmente detectan y experimentan nuestros cinco sentidos, pueden conectarse unas con otras neurológicamente, cuando una parte dedicada a un sentido específico percibe un estímulo, genera una respuesta en otra parte del cerebro que le pertenece a otro sentido. De esta manera se genera una coexistencia sensorial de dos o más percepciones sensoriales a la vez.

grandes mares cuyos monzones me llevan hacia climas encantadores... En el océano de tu cabellera, entreveo un puerto hormigueante de cantos melancólicos, con hombres vigorosos de todas las naciones y navíos de todas las formas que recortan con sus arquitecturas finas y complicadas, un cielo inmenso que se abandona al eterno calor. (Baudelaire 52)

Junto a la imagen oceánica está la sonoridad: “¡Todo lo que escucho en tu pelo! Mi alma viaja en el perfume como el alma de otros, en la música...” (Baudelaire 52). ¿Qué escucha la voz poética en el cabello? Si asumimos que el cabello “es” una fuerza acuática, es posible escuchar la potencia de la caída líquida y la suave ondulación del oleaje. Sin embargo, el sonido del cabello tiene una dimensión sonora que corresponde a su capilaridad. ¿Es acaso una resonancia? Las olas de pelo brotan expansivamente hacia afuera. Es necesario recordar el movimiento que sugiere su crecimiento: la producción constante de células que empujan hacia afuera, cargando una energía vital expansiva en constante capacidad de afectación. Este movimiento, como una especie de escritura-voz, nace en una raíz silenciosa. Como una voz interna que se proyecta fuera del cuerpo.

En *Ultra Madre*, las huellas del cabello trenzado revelan la deconstrucción del tejido. Cuando el cabello ya no es contenido por las trenzas, adquiere una naturaleza distinta, como agua que se desborda. Bajo esta lógica, la masa de cabello es una caída líquida. Si pudiéramos acelerar visualmente el tiempo del crecimiento del cabello, como en un vídeo de alta velocidad tipo *stop-action*, lo percibiríamos como un elemento elástico que se mueve líquidamente en el espacio-tiempo.

A través de la imagen del registro de *Ultra Madre* escucho (imaginariamente) una fuerza desbordante y copiosa similar a la de una cascada. Si bien la escritura del desborde es efímera, (la energía del cabello volverá a ser contenida por las trenzas), esa energía breve y generosa es potente en intensidad. Retornando a la noción de materialidad, es necesario recordar la situación química y material del cabello:

...el pelo no tiene vida; está constituido por largas cadenas de proteínas, la más importante de las cuales es la queratina. Como todas las proteínas, la queratina está formada por la combinación de aminoácidos. En la queratina en particular predomina el aminoácido llamado cisteína, que posee un átomo de azufre. Las cadenas de queratina se acomodan de forma paralela, como los delgados hilos que forman un cable, y se mantienen unidas por medio de tres tipos de enlaces químicos (Sosa)³⁵.

Esta descripción química me interesa por un detalle muy específico: el átomo de azufre. La presencia del azufre en el cabello me conduce a evocar el ciclo del azufre y su relación con la roca extrusiva utilizada para la construcción del arco colonial en la instalación/*performance Ultra Madre*. Los alquimistas medievales creían que las piedras poseían un alma que habitaba en el azufre y el mercurio. La materia pétreo era considerada como una especie de cuerpo o materia corpórea que constituía a la piedra (Cohen)³⁶.

El azufre asciende de los mundos subterráneos hacia la superficie terrestre para elevarse aún más y retornar a la tierra a través de la lluvia. Se moviliza por el agua, las rocas y los ecosistemas vivientes. Inicialmente ocurre en espacios donde se descomponen organismos vivos como los pantanos o las regiones volcánicas. Cuando las plantas y animales mueren, el azufre se disipa en la atmósfera en forma de sulfuro y viaja a través de los cuerpos de seres que se descomponen. Puede ser expulsado hacia la superficie terrestre por las explosiones volcánicas o ser generado por los seres humanos a través de la contaminación atmosférica a causa de la combustión de materiales fósiles. Cuando las rocas se erosionan despiden azufre (se convierte en SO₄ cuando entra en contacto con el aire), afectando los suelos de la superficie terrestre. Las plantas absorben azufre a través de la fotosíntesis convirtiéndolo en un material orgánico que luego será consumido por los animales.

³⁵ Ver: Sosa Reyes, Ana María. "La química del pelo". <https://bcehricardogaribay.wordpress.com/2010/10/08/la-quimica-del-pelo-por-ana-maria-sosa-reyes/>

³⁶ Ver: Jeffrey J. Cohen. "In the Middle, Peace, Love and the Middle Ages, Do Stones Have Souls?" Thursday, November 21, 2013. <https://www.inthemedievalmiddle.com/2013/11/do-stones-have-souls.html>

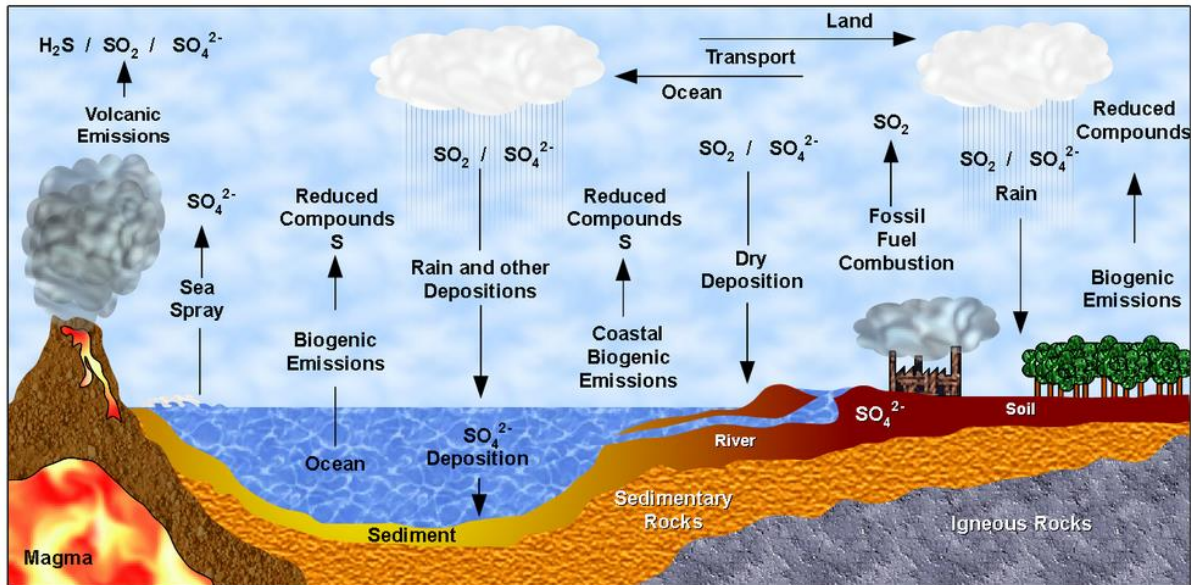


Figure 10. El Ciclo del Azufre.

Bantle. "El Ciclo del Azufre" imagen basada en el ciclo del azufre descrito por Elmer Robinson y Robert C. Robbins.

A través de diversos procesos químicos, el azufre se moviliza desde los espacios subterráneos hacia la superficie de la tierra, asciende a través del ciclo hidrológico y retorna en forma de lluvia ácida a la superficie de la tierra.

Si nos concentramos en la percepción cíclica del movimiento del azufre, podremos percibir que existe un vínculo material y químico entre el cabello y la roca. Este ciclo, a su vez, nos permite percibir los extensos procesos naturales de los cuales somos partícipes. La noción semilla-planta-humana, de la cabeza del Inkariy, sugiere este tipo de interacción en el que lo humano puede ser no-humano y adquiere características vegetales (semilla-cabeza). El ciclo del azufre, a su vez, nos acerca a la idea de que "todo" lo que se considera humano y no humano, vivo y no vivo, nos constituye, revela una resonancia de lo humano en todas las cosas y viceversa. Estamos inmersos en redes de relaciones que muchas veces no percibimos o hemos aprendido a no percibir en nuestra percepción segmentada del mundo.

2.9 Piedra

Si bien el arco de piedra en la instalación *Ultra Madre* (Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia) es parte del pasado virreinal (1775), la piedra con la que fue construido suscita un origen mucho más remoto: fue clasificada como Piedra Dacita Extrusiva tipo Dolmita³⁷. Su origen, como el de todas las cosas, es imposible de rastrear en una red de conexiones cíclicas. En este tipo de percepción no-teleológica del tiempo, no existe un evento específico que marque el inicio de un proceso, sin embargo; nos conduce a indagar en las transformaciones geológicas, retornar a las grandes explosiones volcánicas, un momento de grandes mutaciones en el espacio terrestre, un mundo subterráneo invisible pero perceptible en su vibración, en los movimientos de las placas tectónicas debajo de las ciudades. Se utilizaron grandes cantidades de piedra para construir las ciudades coloniales en Bolivia, grandes bloques de piedra ígnea fueron extraídos de la cantera de Las Letanías en Viacha, a 22 Km. de la ciudad de La Paz. Imagino el sonido de los golpes insistentes que buscaban brechas en las formas duras de la roca y las letanías que cantaban los indígenas durante largas horas de trabajo en la cantera.

En la cima del cerro de Las Letanías existe una iglesia de piedra que cobija una pequeña figura pétreo (aprox. 2 cm). Fue encontrada por una pastora que ascendía el sinuoso sendero hacia la cima. Los relatos orales mencionan que en su ascenso logró escapar de peligrosas serpientes. Cuando retornó al sitio con unos campesinos de la localidad, encontraron una piedra con la imagen esculpida de la Virgen. La pastora conocía el poder ígneo de la piedra e inmediatamente reconoció

³⁷ Archivo del Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia.

una figura femenina en ella. La efigie es conocida como la Virgen de las Letanías (s. XIX)³⁸, probablemente la Virgen más pequeña del mundo.

No resulta inusual que una piedra sea considerada un objeto de poder con capacidad de afectación o “alma”. En el s. XVI, la Madre Juana de la Cruz (España, 1481-1534) (una abadesa que vivió el principio de la era dorada del misticismo español), relató un extraño suceso narrado maravillosamente por Barbara Newman en *Virile Woman to Woman Christ*. La Madre Juana, calentaba piedras en un bracero para protegerse del frío. Escuchó un chillido profundo que provenía de las piedras, esta voz le reveló que era un alma atrapada del purgatorio. Pronto notó que varias de las piedras contenían almas atrapadas sufrientes. Decidió que podía ayudarlas e inició una práctica a través de la cual creía liberar a las piedras de su dolor acumulado por cientos de años. Las acomodaba en su cama y dejaba que el calor o el frío del purgatorio fuera absorbido por su propio cuerpo enfermo. Así las liberaba del dolor y las ayudaba a escapar del aprisionamiento al que estaban confinadas³⁹.

Las voces de la piedra pueden ser producto de una experiencia mística o devenir de otro tipo de experiencia: en los Andes (en la actualidad) existe la noción de que la piedra puede “hablar” o establecer cierto tipo de comunicación con los seres humanos. Algunas crónicas coloniales (Guamán Poma, Betanzos, Sarmiento de Gamboa) mencionan la existencia de seres hechos de piedra que habitaron el mundo antes del nacimiento del sol, y cómo los primeros seres humanos fueron “fabricados” de piedra. Se cuentan historias sobre la petrificación de animales, seres

³⁸ Ver: El Diario. https://www.eldiario.net/noticias/2018/2018_06/nt180624/cultural.php?n=53&-catalogan-bienes-de-virgen-mas-pequena-del-mundo 24 de junio de 2018.)

³⁹ Ver: Barbara Newman 121. *Virile Woman to Woman Christ*.

humanos, o dioses que ingresan a un tiempo distinto al nuestro y adquieren características del tiempo primordial.⁴⁰

Y en aquella misma hora, como ya hemos dicho, dicen que hizo el sol y día y luna y estrellas, y, que esto hecho, que en aquel asiento de Tiaguanaco hizo de piedra cierta gente y de manera de dechado (moldeado) de la gente, que después había de producir, haciéndole en esta manera: que hizo de piedra cierto número de gente y un principal que los gobernaba y señoreaba y muchas mujeres preñadas y otras paridas y que los niños tenían en acunas (cunas) según su uso; todo lo cual, así hecho de piedra, que lo apartaba a cierta parte. (Betanzos, Cit en Millones y Barrón 51).

Resulta interesante el hecho de que los cronistas españoles podrían estar interpretando las narraciones indígenas desde su propia percepción influenciada por el misticismo español y/o pensamiento medieval. Sin embargo, existen algunas diferencias en los Andes ya que la piedra no se piensa como una entidad habitada por un alma humana atrapada. Los seres de piedra pertenecen más bien a una humanidad pretérita: el mundo pre solar del silencio-oscuridad. Las piedras connotan el mundo subterráneo, el tiempo anterior a la cultura, el silencio primordial.

El origen de la roca con la que se construyó el arco colonial de la casa Diez de Medina (hoy Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia) podría remontarse a cualquier punto de la narrativa de sucesos que dan lugar a la explosión del volcán. Podría comenzar con la violenta vibración de la tierra, las sacudidas sísmicas generadas por mutaciones químicas en los flujos de lava y gases oclusos debajo de la superficie terrestre. Con un gran estruendo, la erupción volcánica lanza magma y gases hacia la superficie. El flujo de lava se enfría rápidamente en la superficie

⁴⁰ “En los Andes existe la creencia en seres hechos de piedra que habitaron el Mundo antes de la salida del sol; las piedras aparecen como el material de manufactura de los seres humanos. Al respecto se cuentan historias que nos hablan de la conversión de animales, seres humanos o dioses, en piedras; son frecuentes las historias sobre la animación de seres confinados dentro de las piedras, que, una vez reconvertidos, pueden comunicarse o intervenir en la vida de las personas o los dioses que acuden a ellos en busca de ayuda. La petrificación de animales, seres humanos o dioses parece indicar que los afectados ingresan a un tiempo diferente, que tiene las características de las épocas primordiales, anteriores a la humanidad presente. De acuerdo con lo anterior, los sobrevivientes de las varias destrucciones de universos aún nos acompañan en calidad de rocas, cuyas formas a veces denuncian su participación en alguna de las humanidades pretéritas”. (Millones y Barrón 11-22).

terrestre, de esta manera se forman las rocas extrusivas (Dacita). A pesar de su aparente silencio, la roca guarda la energía explosiva del fuego. El eco de brutales movimientos tectónicos. El enfriamiento, como un tejido cuyas hebras se detienen y petrifican, sugiere una contención. El flujo sonoro se va apagando, deteniendo, cambiando de ritmo junto al proceso de enfriamiento de lava volcánica. Un sonido cálido, el mar de fuego que escribe en el paisaje, estriando el camino a su paso. Cada capa terrestre significa una escritura, la historia de la humanidad, de la atmósfera y la tierra están debajo de la superficie, todo lo que sabemos sobre nuestros ancestros se encuentra ahí. La historia de la atmósfera de la tierra no es contenida por la atmósfera misma, está en el sedimento de los mares, en las burbujas de aire en las grandes masas de hielo de Groenlandia y la Antártica.

Desciframos nuestro pasado humano en esta tierra a través de los procesos de la tierra misma. En este sentido, la piedra es un espacio de contención, de recuerdo, de tiempo acumulado, la piedra es un archivo. La “voz” de la piedra es probablemente lo más cercano al silencio, en el sentido en que puede ser percibido como lo opuesto a la expansión de frecuencias y la vibración proyectada en el espacio. La piedra parece estar vibrando en sí misma, resonando con el eco de la explosión, su fuerza reside en esa contención, en la noción de concentración y densidad. Es distinta al cuerpo humano que es más bien una entidad líquida (agua). La comparación entre el cuerpo humano y la dureza de la piedra aparece en varios textos clásicos como la *Ilíada* de Homero⁴¹, o la biblia: “Nec fortitudo lapidum fortitudo mea nec caro mea aerea est” (Job 6:12):

Bereft of family, home, and health, Job wonders how to survive the world’s catastrophes. “My strength is not the strength of stones,” he laments, “nor is my flesh of brass.” Rocks and hard metals hold an endurance no mortal flesh can own. Nothing like stone, Job submits to sorrow and speaks a story of unbearable humanity. A vertiginous perspective shift unfolds when God intervenes,

⁴¹ -¡Acometed, troyanos domadores de caballos! No cedáis en la batalla a los argivos, porque sus cuerpos no son de piedra ni de hierro para que puedan resistir, si los herís, el tajante bronce; ni pelea Aquiles, hijo de Tetis, la de hermosa cabellera, que se quedó en las naves y allí rumia la dolorosa cólera. (Homero)

invoking geological time and demanding where Job was when the foundations of the earth were laid (Job 38:4). Does Job know the thunderous activity of the elements: rain that cascades for no witness, ice that hardens like stone, stars that course the heavens, the secrets of the whirlwind, the yawn of the submerinal abyss? Can he discern the force of the inhuman world, the long sweep of its eons? Job's complaint is rebuked through the invocation of a scale that diminishes him, reducing the human to its vanishing point. (Cohen 1).

En esta escena bíblica analizada maravillosamente por Jeffrey J. Cohen (quien estudia la historia de la piedra en la Europa antigua), se manifiesta una manera de pensar lo humano: una humanidad sufriente sujeta a una corporalidad vulnerable. En el relato de la Madre Juana, la piedra connota el dolor físico, sugiere también una noción de encierro, sufrimiento, culpa y castigo. Las almas humanas atrapadas dentro de una solidez infranqueable. En ambos relatos, la dureza de la piedra parece ser un marcador de lo que no es humano, de un “otro” que es sinónimo de fortaleza inquebrantable que se remonta al principio de los tiempos y tiene una duración larga, hacia un futuro que nos rebasa. Las tecnologías humanas, también la escritura en su deseo de trascender la pérdida de la memoria y fijar instantes, parecen perseguir ciertos atributos de la piedra. Lo indestructible que mejora las capacidades humanas en un sentido de fortaleza que trasciende la vulnerabilidad física y el paso del tiempo.

Ultra Madre precisamente explora la noción del “fracaso del cuerpo” y contrasta dos escrituras: la efímera escritura en las trenzas vs. el deseo de perdurar en el tiempo, en los grabados en piedra del arco colonial. Por otro lado, la noción de “*human enhancement*” o superación humana, tan expandida en el presente, persigue establecer e incrementar ciertas fortalezas psicológicas y físicas, además de extender la durabilidad en el tiempo o el tiempo de vida. Me pregunto: ¿Cómo cambiarían las tecnologías humanas si consideraran más bien los atributos de lo acuático? Tecnologías más cercanas a la dimensión acuática del cuerpo humano que se supone es en gran medida agua (entre 50% - 65%):

Consider, for example, the materiality of the waters that you are. We could refer to these as intracellular fluid (all of the waters that buoy your trillions of cells) and extracellular fluid (plasma, interstitial fluids, lymphatic fluids, transcellular fluids), or we could name them more specifically: cerumen, chyle, sebum, sputum... (Neimanis 28).

¿Qué tipo de escritura produciría este fenómeno? Imagino, una escritura oracular, orgánica, capaz de dialogar y mutar junto a los cambios del organismo tierra-lenguaje-sonido. Un libro imaginario en constante re-escritura, en mutación, como las corrientes acuáticas. ¿Existe ya este tipo de escritura? ¿Es esta escritura la oralidad?

En el relato de Job no se hace manifiesta la potencia del agua en el cuerpo; a cambio, se poetiza el encuentro del ser humano con un desierto interminable. El cuerpo vulnerable que se enfrenta a los límites materiales. El cuerpo de Adán que sale del limo no sugiere la fortaleza de la piedra, ni la potencia oceánica ni las tablas de piedra de Moises y sus posibles antecesoras: el código de Hammurabi, escrito para la eternidad en estelas de piedra negra. En estos y otros ejemplos: el Dios-padre-creador, escribe las leyes y diseña los límites. Establece también una noción de corporalidad. Pero con el cuerpo enfermo de la Madre Juana, el cuerpo sufriente, emerge una noción de corporalidad que se relaciona a un dolor innato que proviene de la existencia misma.

La noción de “debilidad” es precisamente la que se intenta trascender a través de las distintas tecnologías: complementos, prótesis, añadiduras y expansiones de la memoria y del cuerpo. Este gesto encierra la idea de que el cuerpo "no es suficiente", así nuestras tecnologías exploran siempre fuera del cuerpo humano, generando una dependencia en el mundo de las cosas y los materiales del ambiente. Esta noción nos conduce, por ejemplo, a la extracción de grandes cantidades de petróleo, materiales fósiles utilizados en la fabricación de la gasolina y plástico. Los materiales pétreos parecen acercarnos a esa fortaleza anhelada. Nuestras tecnologías se revelan como conceptos y productos derivados de una manera de “leer”/concebir el mundo y nuestro propio cuerpo y acorde a esta percepción, una manera de concebir nuestras propias capacidades.

¿Será posible cambiar la percepción de nuestro propio cuerpo? ¿Será posible desarrollar otro tipo de tecnologías que no dependan de lo objetual y/o artefactos?

2.10 El Pharmakon y la Memoria

La escritura, todas las escrituras, persiguen trascender lo efímero y las falencias de la memoria. El libro en sí mismo puede considerarse una extensión del cuerpo humano, que, entre otras cosas, se convierte simbólicamente en un suplemento. En *Fedro* de Platón, Sócrates compara los textos escritos de Fedro a una droga (phármakon). Es un fármaco poderoso que conduce a Sócrates a abandonar la ciudad, un objeto seductor que lo moviliza. Sin embargo, Sócrates también duda de la escritura, especialmente se concentra en la noción de “escucha” y relaciona la escritura a la pintura: ambas son artes que no pueden dialogar o ser escuchadas, no son capaces de responder y defender sus argumentos. En este sentido, prefiere el discurso oral a la escritura, la cual considera inferior a los objetos oraculares. La escritura no es capaz de “decir” lo que es verdadero o falso:

Amigo mío, los sacerdotes del santuario de Júpiter en Dodona decían que los primeros oráculos salieron de una encina. Los hombres de otro tiempo, que no tenían la sabiduría de los modernos, en su sencillez consentían escuchar a una encina o a una piedra, con tal que la piedra o la encina dijese verdad. Pero tú necesitas saber el nombre y el país del que habla, y no te basta examinar si lo que dice es verdadero o falso. (Platón 341- 42)

La imposibilidad de escuchar y “hablar” con el texto es significativa para Sócrates, lo que en gran medida genera su desconfianza. Este fármaco es capaz de mejorar la memoria, sin embargo, no es capaz de propiciar un diálogo:

Este es, mi querido Fedro, el inconveniente así de la escritura como de la pintura; las producciones de este último arte parecen vivas, pero interrogadlas, y veréis que guardan un grave silencio. Lo mismo sucede con los discursos escritos; al oírlos o leerlos creéis que piensan; pero pedidles alguna

explicación sobre el objeto que contienen y os responden siempre la misma cosa. Lo que una vez está escrito rueda de mano en mano, pasando de los que entienden la materia a aquellos para quienes no ha sido escrita la obra, y no sabiendo, por consiguiente, ni con quién debe hablar, ni con quién debe callarse. (Platón 342)

Para Sócrates, son relevantes: la interactividad, la presencia del cuerpo (oralidad), además de la posibilidad de interrogar al texto. Sugiere también que el texto escrito es menor a la voz en su imposibilidad de diálogo. Sócrates narra la historia de Theuth quien descubrió un poderoso fármaco de la memoria (mnéme) y de la sabiduría (sophía): la escritura. Una tecnología capaz de convertir en sabio a quien la consumiera. Theuth ofreció su descubrimiento al rey Thamus, quien terminó por declinar el ofrecimiento, Thamus consideró dudosa la omisión de la oralidad y la escucha en la escritura, concluyendo que se trataba de un objeto contradictorio: si bien era capaz de salvar los hechos del olvido, la escritura producía el olvido de todo aquello que no quedaba escrito.

En *La Farmacia de Platón*, Jacques Derrida se concentra en la noción de “indeterminación” y analiza la doble acepción de la palabra *Pharmakon*: el veneno y la cura. Para Derrida, la naturaleza de la escritura es contradictoria y funciona a través de la diferencia. La significación del texto queda en segundo plano, al igual que el contenido, la importancia recae en “cómo” adquiere sentido un texto, ese sentido es siempre diferente. Lo más valioso de la escritura es finalmente la situación indefinida del *pharmakon* que no establece o fija un solo significado dogmático y produce varias lecturas potenciales. La noción de “archi-escritura” (*De la Gramatología*) de Derrida, también se concentra en el principio de potencialidad de la escritura, desde esta perspectiva, la voz no es necesariamente anterior a la escritura. Para Derrida ninguna sociedad puede existir sin escritura, ya que emerge y es condición del propio lenguaje:

Por tanto, para Derrida, la noción de “escritura” como la propia base de la comunicación, debe incluir todos los ejemplos de templete (glifos, marcas en cerámica, huellas en el paisaje) con cuales la voz interactúa para producir el sentido. Derrida reconoce como “escritura” los diseños grabados en las calabazas de los nambikwara, el grupo de la Amazonía con quienes Lévi-Strauss convivió (1971: 159-162); y acepta la definición china de escritura, wen, que incluye, además de los pictoglifos, las marcas sobre piedra, madera, piel, las huellas en el suelo y las constelaciones, a saber, toda una conglomeración de señas en el territorio, tanto arriba como abajo. Según el mismo marco, en el mundo andino también habría que incluir en la definición de “escritura” no sólo el textil sino también los patrones formados al echar las hojas de coca; las imágenes grabadas por el rayo sobre la roca; los diseños en la cerámica; las huellas de los bailarines (o animales) sobre la tierra; los sitios rituales organizados según el patrón de ceques; los ademanes y gestos a modo de “escribir en el aire”; los glifos sobre el cuero; e incluso la escritura alfabética sobre el papel (cf. Platt, 1992). En cada caso, “escritura” sería el templete de base, con el que las vocalizaciones posteriores interactúan dinámicamente. Nos impulsa también a revertir la etimología de “texto” (latín *textus*, tejido, texto, “hacer”, “tejer”) para describir precisamente esta dinámica de “vocalizar”, de hacer vivir la escritura inerte de base, según una especie de logocentrismo andino. (Arnold et. al. 36. El Rincón de...)

A través de la archi-escritura, Derrida acentúa la noción de potencialidad subvirtiendo los debates entre oralidad/escritura y la supuesta jerarquía de la voz (Ong). Si la escritura es anterior a la voz, la escritura puede ser un espacio donde las voces interactúan, ya que constituye una base para generar vocalizaciones. La noción de indeterminación, por otro lado, sugiere que el texto no es un elemento fijo, sino que existe en constante potencialidad, es un elemento a ser interpretado. Dentro de la relación entre la palabra “*pharmakon*” y la escritura, existe una noción implícita de simultaneidad, donde la escritura puede ser ambas cosas: cura y enfermedad. Derrida, hace énfasis en la indeterminación, este concepto amplifica y enriquece la noción de la escritura otorgándole un sentido móvil o fluctuante. Bajo esta premisa, la escritura no sería simplemente una herramienta para fijar la memoria.

La noción de la archi-escritura, e indeterminación que plantea Derrida nos permiten ampliar las posibilidades de significación de la obra *Ultra Madre* y pensarla como escritura. La ausencia de la voz humana genera una ventana hacia la posibilidad de escucha y percepción de las materialidades no-humanas, del cabello y la piedra. Las ondulaciones en el cabello y los diseños en el arco colonial de piedra son una escritura que nos permite percibir la dimensión acuática de

la obra. La piedra es el resultado de un enfriamiento del material volcánico y representa el tiempo detenido, mientras el cabello sugiere lo intemporal. Otra lectura posible, en el espíritu de la indeterminación, sugiere, apunta hacia la percepción del contraste entre ambos materiales en su dimensión temporal: la muerte y fragilidad del cuerpo humano, representado por la efímera escritura de las trenzas vs. la escritura permanente de la piedra que se mantiene intacta a través de los siglos.

2.11 Piedra-Virgen-Illa

En ese sentido, no está de más recalcar que los andinos (en la colonia) interpretaban los textos bíblicos y legales de maneras más cercanas a las del textil andino. Este fenómeno es analizado ampliamente por Arnold y Yapita. El sincretismo sucedió en un contexto en el que se enfrentaron dos o más nociones de lecto-escritura. Un ejemplo de este fenómeno es la Piedra-Virgen-Illa (la Virgen de las Letanías mencionada anteriormente). Este objeto se puede percibir como un “texto” con varias capas de significación: 1. Como una roca: formada por cristales de minerales, 2. Como un objeto religioso, la Virgen: efigie religiosa católica. 3. Como una *Illa*: un objeto de poder en la cultura andina, (especialmente piedras en forma de animales). En *Stones Who Love Me*, Catherine J. Allen analiza diversos tipos de objetos de poder andinos. Se concentra especialmente en los *Inquaychus*, piedras en forma de animales que se consideran vivientes, piedras amadas y con capacidad de generar afecto. Allen dice lo siguiente: “Powerful places may favor certain individuals with a personal power object called *istrilla* (a convenient linguistic convergence of Quechua *illa* and Spanish *estrella, star*)” (Allen 330). El objeto Piedra-Virgen-Illa, es un texto que produce sentido desde diversas perspectivas.

De una manera similar, en el contexto contemporáneo de La Paz, Bolivia, *Ultra Madre* persigue provocar una gran variedad de lecturas. Es una obra distinta para cada lector/escucha/espectador. En mi lectura, que se enfoca en: la escucha, la voz y la materialidad, destacué dos nociones que se podrían pensar como contradictorias, las cuales desarrollaré más adelante: (1) el triunfo del espíritu acuático del cuerpo humano en su fluidez intemporal, representado (desde mi perspectiva) en el cabello, y en la libertad de exhibirlo, (2) la dramática representación de una humanidad vulnerable que sugiere el “fracaso del cuerpo” en su temporalidad atada a la fugacidad de la existencia.

Las entrevistas con el artista, Andrés Bedoya, me permitieron indagar más profundamente en la presencia de la voz humana en la obra, *Ultra Madre*, específicamente las voces de las participantes, las voces de los espectadores/escuchas. Percibí que las participantes de la instalación/performance estaban sinceramente interesadas en exhibir su cabello⁴². Su participación no estaba ligada únicamente a una remuneración económica, ya que tuvieron la opción de recibirla sin asistir a la *performance*. Solamente dos de las participantes seleccionadas en el *casting* decidieron no participar en la obra. Como parte de la entrevista personal con el artista, Bedoya narró la historia de Luz M. Pomo Flores, quien percibía en su propio cabello una especie de poder secreto. Luz tenía la cabellera más larga de todas: 120 cm. de longitud. La soltaba y exhibía sólo en ocasiones muy especiales.

Durante la performance que duró una hora entera, las participantes no recibieron instrucciones en torno a cómo usar su voz, sin embargo, decidieron no hablar en voz alta y murmuraron casi imperceptiblemente para comunicarse. El auto silenciamiento de las

⁴² Para obtener más información acerca de las trenzas de Chola consultar: Las Trenzas de Chola de Yola Mamani. <https://sercholaestademoda.blogspot.com/2015/03/las-trenzas-de-chola.html>

participantes denota que decidieron concentrar su energía en la *performance*. Probablemente se deba también al contexto: el Museo Nacional de Arte y la presencia de los espectadores, etc. Sin embargo, el conjunto de sucesos sugiere que las participantes no sólo estaban conscientes de la belleza y poder de su cabello, sino que era de su interés mostrarlo. *Ultra Madre* en este sentido, no es únicamente un espacio para revelar la intimidad de las trenzas deshechas. ¿Qué significa exhibir el cabello en este contexto? Detrás del gesto de soltar y exhibir el cabello, está implícita la noción de libertad (es una noción expandida que no se limita a la del contexto de la instalación). Existen una gran cantidad de narraciones que establecen un nexo entre el cabello suelto y cierto sentido de “liberación”. Retornando a la Europa de 1400, el cabello suelto de una mujer estaba relacionado a la brujería, es más, el cuidado del cabello y su belleza se relacionaba a la seducción y lo demoniaco. Así lo sugieren varios pasajes del *Malleus Maleficarum* (Martillo de las Brujas), un exhaustivo tratado sobre la caza de brujas, compilado por dos monjes dominicos alemanes, Heinrich Kramer y Jacob Sprenger (1487).⁴³

William [Bees 2.3.25] also notes that incubi seem to harass woman and girls with beautiful hair more because such women pay more attention to caring for or grooming their hair or because it is their wish or habit to inflame men with their hair or because they vainly glory in it or because the goodness of God permits this so that women will be deterred from inflaming men by the means by which the demons too wish men to be inflamed. (417)

En varios pasajes del *Malleus Maleficarum* el cabello surge como un elemento peligroso.

El tratado insiste en su eliminación completa del cuerpo como parte del castigo por brujería. En este sentido, existía un principio de prohibición del cabello largo, una noción también extendida al imaginario colonial en los Andes. Por otro lado, el sistema colonial prohibió las vestimentas de

⁴³ Esta noción es importante para los Andes ya que en la colonia las prohibiciones a las prácticas rituales indígenas estaban afinadas en este tipo de prohibiciones europeas.
Ver: Extirpación de Idolatrías.

las culturas y comunidades prehispánicas en lo que hoy es el territorio boliviano, e impuso un sistema de vestimentas asignadas por casta y región que también contemplaba el peinado y/o los tocados. Hoy en día, la chola Boliviana, lleva una vestimenta que es el resultado de elementos que inicialmente fueron impuestos por la colonia y mutaron en el tiempo de acuerdo a nuevas tendencias y la aparición de nuevos materiales⁴⁴.

Recordemos también que llevar el pelo largo en la Europa moderna, es sospechoso y esto explica seguramente el rechazo a este tipo de peinado entre los conquistadores y colonos del siglo XVI. A partir del comentario de Cobarruvias, Redondo (1990: 192-193) lo interpreta en la sociedad castellana del XVI, como una necesidad de tipo moral, para dejar a la vista que el individuo no tiene nada que esconder bajo el pelo largo, ninguna marca de infamia como las orejas cortadas, o la frente marcada, castigos y señales impuestos por la justicia, respectivamente a los ladrones y a los esclavos. Es probable que en tierra americana, se percibiera como más necesario aun el probar la honradez de su pasado metropolitano, ante las oportunidades que aprovecharon algunos de empezar desde cero una nueva vida, ya marcada en el viejo Mundo. (Caillavet 506)

Chantal Caillavet afirma que el cabello y los distintos peinados prehispánicos eran muy importantes para los indígenas. El cabello estaba relacionado a códigos de honor, respeto, género, estatus etc. Por otro lado, los europeos percibían el cabello como un elemento simbólico de gran poder y/o peligrosidad, estatus, moralidad etc. El pelo largo no recogido (de hombres y mujeres) tuvo connotaciones negativas en los Andes coloniales y fue el centro de disputas. No voy a hacer un análisis exhaustivo sobre el cabello y sus significaciones en este capítulo; sin embargo, me interesa establecer que posiblemente existe una remembranza de estas situaciones en la “memoria histórica” de las participantes y el público que, imagino, percibe (consciente o inconscientemente), la simbología y estigmas en torno al cabello.

⁴⁴ Ver: Barragán, Rossana. “Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la *tercera república*.”

El cabello suelto genera una infinidad de ideas en el contexto de la performance/instalación *Ultra Madre*. Ya que el arco de piedra (que la instalación interviene) se terminó de construir en 1775 y nos transporta a la época virreinal en Bolivia, conserva inevitablemente, un fuerte eco colonial. Sin embargo, al ser una pieza de arte contemporáneo y no establecer o fijar un nexo histórico unívoco, *Ultra Madre* suscita un espacio de apertura a diversas significaciones. Al estar fuera de los usuales espacios y rituales cotidianos, genera un lugar donde el cabello suelto, además, deja de funcionar simbólicamente como lo hace en el contexto habitual. Una cotidianidad que asocia a las participantes a un estatus social etc. El cabello en *Ultra Madre* puede ser pensado de diversas maneras: una desbordante cascada capilar, la representación del poder líquido del cuerpo humano, una celebración de lo efímero. Ejercer en su exhibición, distintas nociones de belleza e incluso fealdad etc. El cabello, en el contexto artístico, es otro tipo de texto. Por otro lado, cada participante tuvo una intención distinta al exhibir su cabello, y seguramente una lectura distinta de la performance/instalación.

La obra busca establecer un dialogo con un circuito de arte específico de museos y/o galerías de arte y explora poéticamente la noción de temporalidad en los límites del cuerpo humano. Sin embargo, a pesar del texto que acompaña el catálogo de la obra, que necesariamente direcciona nuestra lectura hacia la temporalidad y menciona la noción de “el fracaso del cuerpo”, la significación e intención de *Ultra Madre* desde la perspectiva del artista, es más cercana a la noción de indeterminación (Derrida). Bedoya está consciente de que *Ultra Madre* forma parte de su imaginario onírico y es un evento profundamente enigmático que puede suscitar diversas significaciones. Siguiendo esta idea, celebro la indefinición y la tensión que generan dos lecturas posibles de la obra: (1) el triunfo del espíritu acuático del cuerpo humano en su fluidez intemporal, representado (desde mi perspectiva) en el cabello, y en la libertad de exhibirlo, (2) además de la

dramática representación de una humanidad vulnerable que sugiere el “fracaso del cuerpo” en su fugacidad, una humanidad inevitablemente inmersa en la brevedad de la existencia.

Las distintas nociones de silencio nos permiten percibir que “el silencio” es un concepto inagotable determinado por distintas nociones culturales y subjetivas. Mientras la percepción de John Cage establece que “el silencio es sonido no intencional”, pues siempre habrá algún sonido, así sea el de nuestro propio cuerpo; el concepto Aymara de *Ch'in*, sugiere una noción de silencio radical. La producción de sonido, en este sentido, se relaciona a la noción de “ser” humano dentro de la comunidad y las distintas prácticas culturales. El *Ch'in*, está relacionado a una noción de lo primordial, una ausencia de vibración total que es parte de un imaginario mítico.

El silencio de la voz, a su vez, genera una diversidad de sentidos. De todas las nociones de silencio de la voz, me interesa la sensación de extrañeza que produce la presencia del cuerpo silente. El silencio del cuerpo humano nos permite percibir que en el imaginario la voz es el lugar de “significación” por excelencia y como su ausencia genera una especie de “afuera” del sentido.

Ultra Madre me permitió indagar en una forma específica de silencio de la voz humana y “escuchar” lo no-humano para establecer una consciencia más aguda de la materialidad, o por lo menos imaginarla desde un lugar menos usual. Cuando la voz humana se mantiene en silencio, simbólicamente se produce una especie de liberación del bagaje de lo “humano” que nos permite empezar a imaginar y percibir nuestra relación con el mundo y la materialidad desde otras perspectivas. En este sentido, el significado de la obra tiene relación directa con la perspectiva desde donde se observe, tanto a nivel sensorial como conceptual. La escucha, es un lugar inusual para pensar las artes plásticas, y propicia una concentración especial en las relaciones entre el propio cuerpo y los otros “cuerpos”, humanos/no humanos, que se son perceptibles también a nivel

vibratorio. Mi enfoque basado en la materialidad me condujo a indagar brevemente en ciertas concordancias químicas entre el cuerpo humano y su relación con el ciclo del azufre. Esta noción (e imagen) que deviene de la literatura científica, me permitió imaginar lo humano en una red de relaciones mucho más amplia. Me atrevo a decir que esta relación es la que suscita el silenciamiento de la voz humana en *Ultra Madre*, la presencia monumental de la masa de cabello y la piedra, sugieren una concentración energética que exige cierto tipo de acallamiento de la voz humana. No solamente por la noción de asombro ante la reunión de materialidades que usualmente no estarían juntas en un mismo espacio-tiempo, sino por su presencia misma y la ausencia de discurso que suscita una cascada de cabello que esencialmente “se explica” a sí misma. Exige ser percibida sensorialmente más que a través del lenguaje verbal.

En la pieza sonora que acompañó a la performance/instalación *Ultra Madre*, se generó una especie de “borradura” de la voz a partir de la transformación de las frecuencias sonoras. Cuando la temporalidad de la pista sonora se alarga, pierde su forma inicial y desaparece la voz. Si bien es posible alargar el tiempo de duración de la pieza, las características de la voz humana se eliminan. En este gesto percibí la noción de imposibilidad de trascendencia de la condición humana. De cierta manera, se hacen evidentes las limitaciones temporales de “lo humano”. Relacioné este gesto a la noción de la escritura como tecnología que persigue trascender la pérdida de la memoria.

Las tecnologías humanas están íntimamente relacionadas a cómo imaginamos nuestra corporalidad. Simbolizan nuestras vulnerabilidades y el deseo de trascender nuestras propias carencias en el fugaz paso por la vida. Ya que *Ultra Madre* fue realizada en un contexto andino (La Paz, Bolivia), decidí incluir algunas nociones que devienen de textos antropológicos como la noción mítica del -*Ch'in*-. En este sentido, es pertinente la relación entre la noción de escritura en

los Andes que Denise Arnold relaciona a la noción de archi-escritura de Jacques Derrida. Desde esta perspectiva, podemos percibir que la escritura andina (el textil) deviene también de una noción muy específica de corporalidad ya que está inevitablemente relacionada a la voz:

No existe en aymara un término para “cuerpo” como tal, pues no se considera a las personas como si fueran separadas del contorno, como hace el pensamiento europeo. Más bien, como observa Elvira Espejo, la piel es un mediador entre lo interno y lo externo, un “cernidor” (suysuña) con poros abiertos (sit’artata) que se debe proteger. De este modo, la condición de la piel, y las envolturas de pieles adicionales en textil, definen la condición de ser persona y, todavía, la del cuerpo social. (Arnold, Yapita 203)

Si el textil es la forma de escritura andina más importante y es concebido como una “piel”, entonces, la noción de texto está íntimamente relacionada al organismo humano. A nociones de protección y preservación de integridad. Analizar esta noción de escritura podría conducirnos por inusitadas significaciones y sentidos, sin embargo, sólo me interesa remarcar el hecho de que las tecnologías se generan en concordancia a distintas percepciones de nuestro propio organismo “humano”, sus capacidades y agencia⁴⁵. Estas ideas me llevaron a pensar en la noción bíblica de sufrimiento relacionada a la corporalidad humana, y el constante deseo de trascender la condición humana, que es como un castigo en los relatos míticos. En este sentido, tal vez sea necesaria una revolución de la percepción del cuerpo humano para cambiar nuestra relación con la materialidad. Un cambio pertinente en medio de la crisis medioambiental actual.

⁴⁵ En *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*. Don Ihde identifica cuatro relaciones únicas en el continuo de las relaciones humano-tecnología. Cada una nos posiciona en una relación distinta con la tecnología. Las clasifica como: Relaciones Incorporadas (Embodiment Relations), Relaciones Hermenéuticas (Hermeneutic Relations), Relaciones de Alteridad (Alterity Relations) y Relaciones de Contexto (Background Relations).

3.0 Capítulo III

Our music foretells our future. Let us lend it an ear.

—Jacques Attali, *Noise: Political Economy of Music*

Entre el rumor de la feria escuché una emisión de radio, un motor o bocina distante. Las voces humanas dominaban el paisaje sonoro. Mucha gente compraba y vendía sobre la plaza y en algunas calles aledañas. La plaza principal de la localidad de Viacha, población a 22 kilómetros al suroeste de La Paz, Bolivia, estaba repleta de productos: cerámica, canastas, lana, fruta, miel, entre otros, expuestos en pequeños cúmulos sobre telas o estructuras desmontables. Muy pronto noté que, en el altiplano andino, las ferias y mercados son espacios magnéticos a los que se aproximan viajeros de distintos lugares para realizar intercambios de naturaleza variada. Forman circuitos de afectos e influencias intangibles que se movilizan a través de territorios y cuerpos⁴⁶. *La Feria de la Natividad* en Viacha es probablemente un vestigio del antiguo circuito precolombino de mercados indígenas donde se intercambiaban productos de distintos pisos ecológicos. Tradicionalmente se conseguían a través del trueque y las poblaciones se abastecían de bienes (a través del intercambio) que no eran endémicos de su región⁴⁷. Entre el bullicio de la feria escuché una voz “robótica”, una grabación producida con *software* de texto a voz (TTS)⁴⁸ que anunciaba

⁴⁶ Brian Massumi piensa el afecto como “a pre-personal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body’s capacity to act. *L’affection* (Spinoza’s affection) is each such state considered as an encounter between the affected body and a second, affecting, body...” (Massumi, xvi)

⁴⁷ Ver: Larson, 12-13.

⁴⁸ Tecnología de asistencia que lee texto digital en voz alta a través de una voz sintetizada. En los últimos años ciertos programas de síntesis de voz son capaces de emular la voz humana casi a la perfección. Ver: Dutoit, Thierry. *An Introduction to Text to Speech Synthesis*, 2013.

la venta de lanas y cuero de camélido en *loop* o bucle, con entonación inexpressiva y acento “español” predeterminado. La aparición de estas “voces r3bóticas” en el paisaje sonoro del altiplano andino no es insignificante.

3.1 TTS en Viacha

Las grabaciones que reemplazan los pregones tradicionales tienen la labor de facilitar el trabajo de los vendedores, substituyendo la voz humana. En su mayoría, las tecnologías digitales estandarizan, computan y automatizan los procesos para conseguir mayor eficiencia y bajos costos. A pesar de ser una tecnología de asistencia, el *software* TTS no es una excepci3n. El t3rmino taylorismo digital⁴⁹ o nuevo taylorismo⁵⁰ se refiere al uso de la tecnología digital para incrementar la eficiencia de los trabajadores en los espacios laborales actuales. Se remonta a la noci3n de administraci3n científica implementada por Frederick Winslow Taylor (1911). Bajo este m3todo, cada labor se dividía en movimientos del cuerpo que eran analizados y cronometrados para determinar qué tipo de movimientos eran esenciales. Al eliminar los movimientos innecesarios se incrementaba la productividad del trabajador que seguía una rutina similar a la de una máquin

No har3 un an3lisis sobre la relaci3n del software TTS y el taylorismo digital aqu3, sin embargo, creo que la administraci3n científica tiene una influencia importante en la manera en la

⁴⁹ Un art3culo de *The Guardian*, relaciona la economía *freelance* (gig economy), con el advenimiento del taylorismo digital: “Fears about humans becoming like machines go back longer than you might think. The sort of algorithmic management we see in the modern gig economy – in which drivers and riders for digital platforms such as Uber and Deliveroo are dispatched and managed not by human beings, but by sophisticated computer systems –has its roots in a management theory developed by Frederick Taylor in the early 20th century....The algorithmic management of the gig economy is like time cards on steroids”. (Frischmann y Selinger 2017).

⁵⁰ Ver: Brown, Lauder, Ashton, 2011.

que se piensan, diseñan, fabrican e implementan las tecnologías digitales⁵¹. La noción de mejoramiento de las capacidades humanas, el incremento de la productividad a través de la estandarización, automatización y segmentación computada de los movimientos corporales (en este caso la voz), habitan en el funcionamiento del *software* TTS. El concepto “síntesis de voz” indica una serie de procesos por los que pasa el texto para convertirse en sonido. Podemos resumir este proceso en tres pasos: (1) texto a palabras, (2) palabras a fonemas, (3) fonemas a sonidos. (En este trabajo me refiero a la síntesis de voz TTS, ya que este análisis se realizó en 2017 y la IA no se utilizaba en Bolivia. Las voces IA recurren al “*deep learning*” para crear habla sintética que imita o clona el tono de la voz y la cadencia de una voz humana).

La entonación y la prosodia (ambos rasgos lingüísticos) son dos aspectos en los que se hace notoria una diferencia entre la voz humana y la síntesis de voz. Debido a que las tecnologías del habla no pueden emular la entonación usada por un hablante en cada contexto, esta se mantiene en un neutro pasable (Dutoit 2008). Además, el software se enfoca en obtener una segmentación prosódica aceptable e ignora las relaciones de significado (Dutoit 2008).

La representación de la voz humana a través del *software* TTS, tiene una sonoridad específica que la diferencia de la voz humana. No daré cuenta detallada de las particularidades de estas tecnologías aquí⁵² en cambio, enumeraré algunos aspectos relevantes a continuación.

Primero, la traducción de texto a voz elimina el proceso de lectura humana de un texto y todo lo que esto implica. Asimismo, prescinde de la energía y los procesos que requiere un cuerpo al producir sonido, es decir, el esfuerzo de un aparato orgánico fonatorio y todo lo que implica el acto de gritar para ser escuchado entre las demás voces del paisaje sonoro. Además, el uso del

⁵¹ El uso de la inteligencia artificial podría significar un cambio en este sentido.

⁵² Ver: Dutoit, Thierry. *An Introduction to Text to Speech Synthesis*, 2013 y Taylor, Paul. *Text-to-Speech Synthesis*, 2009.

software TTS, a pesar de representar una voz audible, elimina algunos rasgos de la oralidad como el acento local o la prosodia. Aunque los anuncios sonoros en la Feria de Viacha se dedican a ofrecer productos derivados de camélidos, probablemente generados con técnicas ancestrales, el *software* TTS estandariza la manera en la que se escuchan y ofrecen. Estos nuevos anuncios eliminan el grano de la voz (Barthes 1972), ya que la voz que produce el *software* TTS está despojada de la noción de identidad de una voz humana. Su condición fisiológica, el cuerpo orgánico, húmedo, blando, habitado por bacterias y otros seres vivos, respirando partículas de clorofila, polen en el aire etc., todo el sistema permeable que constituye un organismo vivo queda fuera. La resonancia de la voz, los efectos del clima que afectan la elasticidad de las cuerdas vocales y otros marcadores de identidad e individualidad como el acento, la entonación, el ritmo, pausas, fraseo, cortes, o “errores” del habla, se eliminan. Sin embargo, los textos que alimentan el *software* TTS están escritos en español-andino. El *software* no es capaz de estandarizar rasgos como la sintaxis o la categorización temporal y otras construcciones lingüísticas derivadas de los idiomas Aymara y Quechua de la región⁵³. En cierta medida, los anuncios automatizados están “habitados” por voces andinas, sugiriendo una reflexión sobre el uso de las tecnologías en contextos alejados de los espacios donde fueron concebidas.

El sonido de una voz sintética en el paisaje sonoro acentúa la existencia de distintas temporalidades, en cuanto a las prácticas culturales y tecnológicas que coexisten en un solo espacio. Los productos agrícolas y artesanales, pieles de animales, lanas, textiles, instrumentos de hueso de llama utilizados para tejer, nos remiten a las tecnologías precolombinas de los pastores⁵⁴.

⁵³ Gregorio Apaza Callisaya describe uno de los fenómenos del bilingüismo: “La situación de bilingüismo en la ciudad de La Paz, debido al contacto entre el aimara-castellano, según Martín, da lugar a que la categorización temporal del español paceño es similar a la de la lengua aimara, en la que el ‘ahora’ o presente se incluye en el pasado, creando de esta manera una oposición entre futuro y no futuro...” (Callisaya 2012, 93).

⁵⁴ Ver: Medinaceli, Ximena 2010.

El anuncio sonoro generado con TTS evoca: la estandarización, automatización, repetición, la búsqueda de eficiencia y mejoramiento, la simulación de la experiencia humana, las nuevas tecnologías digitales, y nuevas materialidades.

3.2 El Alto. Espacios Nodales de Vibración

Para llegar a Viacha desde La Paz, atravesamos una ciudad relativamente nueva, con un crecimiento demográfico y económico importante. El Alto tiene una población de 842,378 habitantes. Es la segunda ciudad más grande del departamento de La Paz y la cuarta más grande del país. Ahí se celebra la Feria 16 de Julio, una de las ferias más grandes de Sudamérica. La venta de: automóviles, productos agrícolas, animales, computadoras, instrumentos musicales, comida, libros y más... sugiere una amplitud inabarcable. Por lo que emerge una multiplicidad radical donde conviven distintas temporalidades. Coexisten dos prácticas económicas, la compra-venta, y el trueque. La feria se expande como un organismo vivo. Los vendedores ambulantes, los altavoces y eventos efímeros envuelven al transeúnte en un caos vibracional: un multiverso de intensidades y afectos. Los productos se exponen en espacios móviles fácilmente desmontables. En la noche, la feria se desarma y desaparece. Las calles se vacían de sonidos humanos y prevalece el árido rumor del viento altiplánico. En los días de feria (jueves y domingo), en cambio, el paisaje sonoro abunda en voces humanas. Resaltan los alaridos de pregoneros o voceadores que anuncian sus productos por medio de grabaciones o a través de sus propias voces. Estas compiten con grabaciones musicales, emisiones radiales que provienen de altavoces o pantallas que exhiben video clips, películas, videojuegos. Los sistemas de sonido lanzan grabaciones anunciando

productos, o música con distintas bases rítmicas: cumbia y variaciones de folk boliviano como el *Huayño* y la *Saya*, etc. (en este “caldo primordial” sonoro, toda mezcla es posible).

En el laberinto auditivo existen *espacios nodales de vibración*⁵⁵ donde los cuerpos son flanqueados por altoparlantes que emiten pistas de sonido al unísono. No obedecen a ninguna jerarquía y su única finalidad es la seducción o la dominación del espacio sonoro. Este enfrentamiento acústico produce distintos efectos: ruido, superposición de ritmos, distorsiones y enmascaramiento sonoro. En medio de esta guerra sónica la posición del escucha determina su perspectiva sensorial: puede ser inducido al terror, o sucumbir al placer masoquista del encuentro brutal de vibraciones y ritmos. En la feria, las voces sin cuerpo aparente se diluyen en el paisaje sonoro y desaparecen entre las demás voces humanas y no humanas. En *Noise, Water, Meat*, Douglas Khan, apunta:

Noise is the forest of everything. The existence of noise implies a mutable world through an unruly intrusion of an other, an other that attracts difference, heterogeneity, and productive confusion; moreover, it implies a genesis of mutability itself. Noise is a world where anything can happen, including and especially itself. In a predictable world noise promises something out of the ordinary, and in a world in a frantic pursuit of the extraordinary noise can promise the banal and quotidian. In a predictable world it can generate possibility and then obligingly self-destruct. (22)

La sonoridad de la feria andina evoca un mundo en mutación, como el descrito por Khan. Ese mundo de ruido que significa un espacio de confusión productiva y potencial también evoca la música de Elysia Crampton Chuquimia (1986): compositora/productora, DJ, poeta boliviano-estadounidense. Sus collages sonoros exploran la estética andina (aymara), tanto en el uso de ritmos tradicionales (huayño, cumbia y ritmos de la diáspora africana), como a nivel conceptual⁵⁶. A través de la yuxtaposición de distintas capas de sonido, Crampton evoca la sonoridad de los

⁵⁵ Con *espacios nodales de vibración*, me refiero a espacios en los que coinciden varios estímulos sonoros desde diferentes posiciones espaciales. En lugares como las ferias, estos pueden constituir una suerte de “nodos” que se generan al azar en espacios específicos.

⁵⁶ Su trabajo explora temas como el colonialismo, los derechos LGBT y la cultura Latinx entre otros.

paisajes sonoros de las festividades o ferias latinoamericanas, especialmente en sus primeras obras, como el LP *American Drift* (2015).

3.3 Elysia Crampton la Deriva Digital

En un artículo para la revista “Tiny Mix Tapes”, Javier Rodríguez menciona la naturaleza compleja y contradictoria de esta experiencia:

Like Crampton, I’m a mixed-race Bolivian (mestizo) living abroad and consider her work an astounding inquiry on the mestizo experience, able to understand the richly contradictory nature that defines it. Crampton’s music beats with the pulse of a place where you can find counterfeit sports shoes sold next to llama fetuses to be used as oblations to ancient deities, all while Korean flatscreen TVs blast a techno dance contest showcasing local teenagers dressed as Scotsmen. Highlighting her roots in Bolivian culture and the changes her music is currently undergoing... (Rodríguez 2015).

La experiencia descrita por Rodríguez es la que me interesa resaltar del trabajo musical de Crampton⁵⁷. El transeúnte a la deriva avanza entre vibraciones de abundantes estímulos sensoriales entre las que domina el sonido.⁵⁸ El caminante es quien finalmente decidirá si desea pactar con algún estímulo de la confrontación vibracional, o bloquearse sensorialmente mientras avanza a través de un laberinto donde no se economizan decibeles. Los *nodos de vibración* no están sujetos a un orden, estandarización o proyecto de eficiencia (a la manera de la administración científica del trabajo). Buscan, en cambio, interpelar al transeúnte en el devenir constante de una cacería sensorial de intensidades y contagios (Goodman 2010). En un encuentro ideal de esta naturaleza

⁵⁷ Podríamos comparar su música a otras prácticas sonoras andinas festivas o rituales, sin embargo, nos interesa mantener un nexo con lo cotidiano en este artículo.

sobrevivirán los fragmentos sonoros primordiales y poderosamente infecciosos, abriéndose camino entre el caos sonoro para finalmente invadir el organismo del transeúnte (earworms)⁵⁹.

En su implementación de capas sonoras en constante deriva y movimiento, el trabajo de Crampton permite intrusiones impredecibles, errores, heterogeneidad. Sonia M. Garcia se refiere a la no-linealidad de la música de Crampton de la siguiente manera:

Crampton navigates nonlinear dimensions of time and space. She finds in errors, chaos, and the irrational a place where anti-coloniality and queerness are kept alive. Her art is as irreducible to coloniality as indigeneity itself: the way she unapologetically claims her queer and Aymara becoming uplifts the experiences of those who still were/are caught in-between Western categories of being. (Garcia 2019).

En piezas como *Nativity* (Elysia Crampton 2018) o *Axacan* (American Drift 2015) se repiten motivos musicales, entretejiéndose en un juego dinámico de sonoridades que aparecen o se diluyen en el flujo de intensidades y yuxtaposiciones sonoras. Se visitan territorios de radical indefinición y apertura al ruido, incitándonos a abandonar la sensación de orden y estabilidad. Las capas sonoras, como capas tectónicas en perpetua deriva, buscan conmemorar la conexión humana con la naturaleza geológica de la tierra.⁶⁰ Caminar por espacios terráqueos no significa andar sobre tierra firme. A pesar de los intentos de administración y orden, las capas tectónicas se desplazan por impredecibles flujos de magma. En el reconocimiento de esta experiencia, se configuran identidades indefinidas, móviles, migrantes, mezclas inusitadas, lugares híbridos. Como menciona Jacques Attali en *Noise. Political Economy of Music*:

La ciencia siempre tuvo el deseo de monitorear, medir abstraer y castrar el significado, olvidándose que la vida está llena de ruido y que solo la muerte es silenciosa: el ruido del trabajo, el ruido humano y el sonido de la bestia. El ruido comprado, vendido o prohibido. Nada de lo esencial sucede en la ausencia del ruido. (Attali 2009, 3. La traducción es mía).

⁵⁹ Concepto de Goodman: 2010, 131.

⁶⁰ Ver: *A Letter from Jeffrey J. Cohen to Elysia Crampton*, <http://dismagazine.com/disillusioned/discussion-disillusioned/78786/a-letter-from-jeffrey-j-cohen-to-elysia-crampton/>

La música de Crampton explora universos de sentido que podrían pensarse como opuestos o contradictorios: lo ancestral-indígena y lo digital-futurista. Además, los elementos erráticos y azarosos, en oposición a la repetición de voces de autómatas, generan movimientos de tensión creativa.

En sus collages sonoros son notorios los *samples* o muestreos de voces procesadas. Nunca canto⁶¹ o patrones melódicos de voz. Siempre fragmentos. Voces recicladas en repetición o poemas. En *Axacan* (American Drift 2015) un fragmento se repite insistentemente: el *ostinato* de voz ocupa el primer plano de la pieza musical. En el espíritu de lo absurdo, esta voz no humana, *performa* una interjección pues no busca comunicar una idea o sentimiento, sino interpelar al escucha desde su dimensión sonora, como una expresión fuera del lenguaje verbal. En la repetición automática la voz de *Axacan* funciona como un rastro. La huella de un sistema tecnológico que evoca movimientos repetitivos y automatizados en la línea de ensamblaje. Sin embargo, las máquinas del mundo sonoro de Crampton no parecen encontrar su estado usual de eficiencia y mejoramiento inmersas en un espacio sonoro de fugas (Deleuze y Guattari 1980) y deriva. Sus movimientos repetitivos se transforman en el símbolo de lo inútil en su insistente repetición y revelan la violencia que puede significar la automatización del cuerpo y de la voz.

Es necesario recordar que el trabajo musical de Crampton está dentro del género de música electrónica y utiliza herramientas digitales que afectan su experiencia de composición. Las nuevas tecnologías están diseñadas para producir una nueva relación del ser humano con su propio cuerpo y las interfaces. El uso del software DAW (Digital Audio Workstation) generó una serie de cambios en la composición e interpretación musical tradicional.⁶² La mayoría de los DAWs son

⁶¹ En su etapa musical hasta el 2017.

⁶² El DAW “Estación de Trabajo de Audio Digital” es el sistema (digital) diseñado para grabar y editar audio digital.

capaces de automatizar ciertos procesos, como el *tempo* que se ajusta automáticamente a una rejilla, u otros elementos como los ataques en la ejecución. Los DAWs tienen la habilidad de cuantizar las notas. Esta función se utiliza especialmente cuando se ejecuta un instrumento MIDI o un controlador en tiempo real, sin importar qué tan fuera de compás estén las notas. La función de cuantización es capaz de ordenarlas en una rejilla virtual, manteniéndolas dentro del compás a través de la pista de audio. En este sentido, los DAWs no contemplan cambios expresivos como el *tempo rubato* (Adams, 2016, 18) que puede acentuar el aspecto emocional de la música. (Sobre todo, en las *performances* de música en vivo: “real-time performances recorded on a DAW often need to be the slave of a metronome.”) (Baer 2013). Por otro lado, están los bucles o repetición automática de *samples* o muestras, que influyó notoriamente la composición musical. Existe también una diferencia en la utilización del cuerpo: se utilizan comandos o interfaces como teclados que no requieren del uso de la corporalidad tradicional para ejecutar o componer piezas musicales. Los instrumentos tradicionales necesitan de una educación motriz y muscular del cuerpo, mientras que la música electrónica permite una utilización menor de la motricidad para producir efectos sonoros que se logran, o se emulan, a través del conocimiento del funcionamiento del *software*. Se puede decir que existe una ganancia significativa en la cantidad de datos almacenables, mientras se reduce la fisicidad y el esfuerzo del cuerpo humano, por otro lado, una señal analógica se caracteriza por sus ondas sinusoidales regulares u ondas en forma de sierra irregulares que necesitan de un soporte físico en el cual son grabadas o impresas. Las señales de onda digitales normalmente son constantes en amplitud y tienen ondas de señal planas. En las artes de los nuevos medios, la producción de emociones y efectos estéticos está relacionada a un sentido de corporalidad distinto, si no completamente ausente y, sobre todo, a un trabajo en el que el manejo de datos es imprescindible.

3.4 Abrir Caminos

Una breve deliberación sobre los DAWs nos permite sentar un precedente para comenzar a percibir cómo la experiencia sonora que genera Crampton sugiere también una constante lucha o apuesta por utilizar las herramientas digitales desde su propia sensibilidad, y supera condiciones inherentes al diseño de los instrumentos digitales para producir texturas musicales novedosas que son capaces de “narrar” una experiencia personal: errática y *queer*. En este ejercicio es notoria su necesidad de trascender la normalización. Además, logra subvertir el régimen de la temporalización de rígidos segmentos de tiempo. “The record is meticulous in its design, with erratic drum programming that contorts around whimsical melodies and theming that touches on so many of the terrors of modern existence for the oppressed...” (Fitzgerald 2018). La ruptura de la linealidad, la apertura al ruido y la superposición de capas de sonido, generan una sonoridad única que abre brechas en un sistema. Es un movimiento contrario al mejoramiento, la estandarización y la automatización del cuerpo. Apuesta por abrazar el error, la vulnerabilidad, la consciencia del valor de una sensibilidad y corporalidad que no pueden ser articulados al estándar. En una entrevista para la revista *Vinyl Factory*, Crampton describe la manera en la que encara su trabajo creativo:

For me, I always go from feelings—working with concepts only goes so far and never seems to get the job done for me. I’m a dummy so that probably explains why things never come out right then I try and stick with the script or follow guidelines I’ve created for myself... It’s just all the academic posturing, the juridical defense logic, the value logic — I don’t like having to reproduce all of that in order to tell my family’s story, to connect with others in a meaningful way. I’m dumb and I’m broken and I’m messy — that’s always been my starting point. (“Elysia Crampton on the Convergent Identities of new album Spots y Escupitajo.” 2017)

No solamente es significativa la valoración y potenciamiento de cierta vulnerabilidad, sino la conciencia de una sensibilidad y gestualidad corporal que no pueden o no deben ser reducidas a

un sistema impuesto y buscan su propio canal de expresión, además de una lógica de composición propia. Una gestualidad que incorpora un nexo ancestral, cuyos movimientos y/o lógicas son irreductibles. En una entrevista para la revista *Dazed* (2016), Crampton afirma que su abuela Flora influyó enormemente en su trabajo, describe una gestualidad que conserva un nexo ancestral Aymara:

We come from a heavily colonized country where they adopted Christianity... The way she prayed, the way she spoke, the way she evangelized, was already an indigenous mode of contact, and being that we would call pagan in this modern world. But it's not pagan, it's really just a mode of being that is so resistant to the colonized sovereign mode that it survives it without even any acknowledgement or any need for that resistance, because its resistance is already irreducible. Its resistance comes out of its irreducibility to coloniality. ("Elysia Crampton on Severo, the State and Survival." 2016).

Relaciono esta anécdota a la manera en la que algunas características del idioma aymara se abren camino a través de la normalización del *software* TTS. En mi recorrido por la feria escuché un anuncio en TTS que repetía: "Venga a servirse la mejor comida" en el sonido robótico del *software*, reconocí los verbos reflexivos del Aymara, "...nosotros nos comemos...". El lingüista Gregorio Callisaya Apaza analizó la utilización de verbos reflexivos en el español de la región:

Es interesante el hecho de que los equivalentes de algunos verbos, como vivir, mentir, comer, trabajar o comprar, en el aimara sean reflexivos: utjasiña, k'arisiña, manq'asiña, irnaqasiña, alasiña. Entonces, una persona que tiene el aimara como lengua materna, muchas veces, construye oraciones como las siguientes: Yo me vivo en la zona 12 de Octubre... Nosotros con mi familia nos comemos todos los días a las ocho de la noche..." (2012, 313-14)

Las estrategias de supervivencia de las sonoridades que perduran a pesar de la estandarización impuesta por las prácticas masivas son valiosas, no solamente aportan a la diversidad estética, sino que constituyen vetas de potencialidad creativa. Especialmente en las ciudades donde las experiencias tienden a uniformizarse. Vivimos fenómenos como la masificación de las plataformas sociales, que desde su forma y manera de accionar son capaces de modelar las emociones humanas a través de contagios emocionales, comportamientos colectivos,

sugestionando a poblaciones enteras a actuar de maneras específicas.⁶³ En este escenario, las nuevas voces no-humanas nos inspiran a continuar reflexionando acerca del uso de las herramientas tecnológicas y la supervivencia de estrategias sonoras ancestrales, o sonoridades “fuera” de la norma a nivel mundial: ¿Cómo logran abrirse camino sin quedarse fuera de los nuevos procesos tecnológicos? No solamente aportan a la diversidad sonora. Son prácticas “vivas” que ejecutan maneras distintas y creativas del uso de las tecnologías. En los contextos cotidianos están al margen del sistema estatal de conservación patrimonial-histórico y ejercen su capacidad de “afectar” (Deleuze y Guattari 1980) a partir de la vibración en el momento presente.

⁶³ Ver: *Being Human in the Twenty First Century: How Social and Technological Tools Are Reshaping Humanity*, Brett Frischmann y Evan Selinger, 2014.

Segunda Parte

A continuación, analizaré algunas estrategias de composición y conceptos del trabajo de Crampton que generan como resultado una experiencia única, abriéndose camino entre las demás voces y sonoridades del momento. Su trabajo significa una lucha constante por reclamar su propio lugar sonoro frente a la masiva uniformización sonora del momento. Si bien esta lucha es asumida por muchos artistas desde distintos flancos, las delimitaciones de este capítulo ciñen nuestro enfoque a la región andina.

No todos los artistas de la región andina se concentran específica o tan explícitamente en la exploración de una ancestralidad o se identifican con lo indígena. En el caso boliviano, sin embargo, existe una larga tradición que influyó en el trabajo de la mayoría de los artistas de la región. En el arte contemporáneo, el nexo con lo ancestral indígena y la tradición andina asume distintas formas. En el caso boliviano, particularmente, puede ser un lugar de conflicto, y es un rasgo fundamental en la construcción de una identidad estética y política en la obra de cada artista. Posiciona al productor cultural políticamente y lo anexa inmediatamente a tendencias que inevitablemente tienen ecos históricos de largo aliento.

En Bolivia la exploración de “lo ancestral” en el arte contemporáneo es diversa y multifacética. No todo el arte que explora “lo ancestral” es enunciado desde el mismo lugar político o busca generar los mismos resultados a un nivel conceptual y estético. Como ejemplo de la diversidad de perspectivas desde donde se explora la noción de lo ancestral e indígena, podemos nombrar el arte de Aruma (Sandra de Berduccy, Bolivia 1976), quien recurre a técnicas antiguas del arte textil andino junto a nuevas formas tecnológicas. Sus textiles incorporan: sensores, *coding* o codificación, *mapping* o mapeo, fibra óptica etc. y generan expansiones, transformaciones e

hibridaciones en torno a la técnica y el sentido del textil tradicional. Su trabajo, se enfoca en la tecnología misma como centro del discurso estético-conceptual. Explora además la capacidad del textil de albergar o tejer (literalmente) una diversidad de formas, lenguajes y temporalidades.⁶⁴ Su trabajo la llevó a discernir el telar como una máquina pensante, un modelo de orden flexible que puede ser concebido como memoria colectiva. El trabajo de la artista Aruma merece un estudio específico dedicado especialmente a su obra.



Figure 11. Tejido Sonoro Interactivo. Away Takiy

Sandra de Berduccy (Aruma), Away Takiy, 2018, Interfase textil sonora tejida en telar de cintura. Deutsches Museum, Munich. Fibra de alpaca y oveja, 304 varillas de cobre, cien metros de hilo conductor, altavoces microcontroladores. Dimensiones: 3,5 m x 40 cm. La obra se desarrolló en colaboración con el equipo multidisciplinario del Proyecto PENELOPE: un estudio del tejido como modo técnico de existencia, del Instituto de Investigación para la Historia de la Tecnología y la Ciencia del Deutsches Museum de Munich, Alemania.

⁶⁴ Ver: <https://vimeo.com/aruma/e-aruma>

Por otro lado, desde otra perspectiva muy distinta (en los años 60, 70, 80), lo indígena en el arte boliviano, fue anexado a un proyecto artístico liderado por el influyente crítico de arte Carlos Salazar Mostajo. En “Roberto Valcarcel: Renaming Repression and Rehearsing Liberation in Contemporary Bolivian Art”⁶⁵, Valeria Paz analizó el pensamiento de Salazar Mostajo y los movimientos dedicados a explorar valores indígenas y ancestrales.

His position towards art is well elucidated in "La pintura contemporánea en Bolivia: ensayo histórico-crítico," a publication in which he interprets Bolivian art history according to class and following social art historians Arnold Hauser and Nicos Hadjinicolaou. Salazar Mostajo's discussion of the importance of making art to resist U.S. cultural penetration was influenced by his political sympathies with Trotskyism, and the writings of critics from Latin America like Marta Traba and Rita Eder... Traba and Salazar Mostajo shared a common ground in their rejection of the new trends in art, and their support of an identity-based art to resist the influence of what Traba defined as the 'aesthetics of deterioration' in *Dos décadas vulnerables*. Traba's view was sustained on the belief that culture is determined by economy, from which she concluded that the anti-art avant-garde (as she called it) corresponded to highly developed capitalism, and hence was not congruous with the economy and cultural practices in Latin American countries. The importance that Salazar grants to Traba's ideas is reflected in the reference that he makes in the chapter of his book where he establishes his theoretical position on art. (Paz, 99)

Se podría decir que esta tradición, o parte de esta tradición (en el caso boliviano), fue absorbida por el estado boliviano en años recientes (2005- al presente) y terminó por constituir una especie de “arte oficial” o arte del Movimiento al Socialismo⁶⁶. Es necesario pensar a profundidad el “arte oficial” del M.A.S: sus alcances, y la manera en la que se apropió de espacios, tradiciones y actores culturales. Además de absorber las sublevaciones indígenas coloniales como parte de su propia “mitología” y performance público.

Si bien las estrategias que asumen muchos de los artistas del área andina pueden caer en generalizaciones, o “clichés” sobre lo mitológico y ancestral. El caso de Crampton es particularmente interesante. Ella se identifica con la cultura Aymara a pesar de trabajar lejos de

⁶⁵ Tesis doctoral. University of Essex, 2016.

⁶⁶ Esta última aseveración requiere un estudio más amplio.

la región andina y haber sido educada y criada en los Estados Unidos. Es importante resaltar que el discurso de Crampton en torno a su identidad (Aymara-Trans) está en concordancia con un fuerte movimiento de política de identidad en Estados Unidos que incluye la identidad étnica y la identidad de género. Su biografía se relaciona también con la masiva migración de bolivianos fuera del país.⁶⁷

Es notable la atención de Crampton a personajes de la historia colonial boliviana como Bartolina Sisa (1750-1782), lideresa indígena Aymara quien comandó varios levantamientos contra la corona española en Charcas, Virreinato del Perú, en el territorio de lo que actualmente es Bolivia. En la pieza “Dissolution of the Sovereign: A Time Slide Into the Future (Or: A Non-Abled Offender’s Exercise in Jurisprudence)” (Crampton 2015): <https://youtu.be/kyB6J7Hk3sA> Bartolina Sisa, aparece como protagonista de una narrativa oral de ciencia ficción:

The fossilized remains of an ancient human named “Bartolina Sisa”

Were uncovered by AI archaeologist nanobots...

Travelling aboard two mechanoid bodies

Called the trans-Nazarerene and the nativity

We still carry the name Sisa

After the ancient human Bartolina

That helped liberate our ancestors.

(Crampton, “Dissolution of the Sovereign”. 2015)⁶⁸

⁶⁷ “Emigrantes totales: 927.2 K, Incremento entre 2020 y 2010: 35.2%, Emigrantes/población nacida en el país: 7.4%” (<https://piesenelmapa.com/migracion-en-latam-y-el-caribe/>).

⁶⁸ <https://youtu.be/kyB6J7Hk3sA>

La frescura de la perspectiva de Crampton parece estar relacionada a su distanciamiento (espacial-cultural) de las narrativas estatales y/o históricas, y las tendencias políticas en Bolivia. Por primera vez se permite experimentar con la temporalidad uniendo el pasado y el futuro para crear una narrativa épica de insurgencia indígena en un formato sonoro innovador.

Crampton's mixing throttles through Latin America, North America and Europe, from the 1700s to the future at breakneck speed. Familiar modes of musical timekeeping are warped, molded and reconfigured. She assembles and arranges sonic material as if it were plastic, mixing musics from different times (and places) to disorienting, impossible effects. Time is at once compressed and expanded, reconfigured and fictionalized. (Zhang 11)

También le otorga una posición distinta a la heroína (Sisa), quien usualmente es representada como “la esposa” de Tupak Katari, y representada como personaje secundario en una larga genealogía masculina de héroes o villanos responsables de los levantamientos indígenas coloniales (los insurgentes indígenas fueron villanos en algunas narrativas históricas y héroes en narrativas históricas más recientes). Una de estas narrativas es la que explora el cineasta boliviano Jorge Sanjinés en el filme *Insurgentes* (2012). En “Diecisiete apuntes sobre Insurgentes de Jorge Sanginés: teoría y práctica de un cine junto al Estado”, Mauricio Souza se refiere al filme como “una galería cívica, hierática y final.” (6) Se refiere específicamente a la noción teleológica de una genealogía de héroes que lucharon para constituir el momento presente. De la misma manera, la historia “oficial” de gobiernos previos al de Evo Morales se ocupó de crear una galería cívica de “héroes” no indígenas, forjadores de la nación boliviana. La crítica de Souza se refiere, entre otras cosas, a cómo la narrativa de luchas indígenas que culmina con la ascensión de Evo Morales, en el filme, pone en práctica una lectura también conservadora y teleológica.

No es sino natural que en una vida de mártires –o hagiografía– lo que se privilegie sean los momentos del martirio: vemos por eso morir a Tupac Katari, a Bartolina Sisa, a Zárate Willka, a Gualberto Villarroel. Vemos la pasión del cacique apoderado Santos Marka T'ula y la del profesor rural Eduardo Nina Quispe. Vemos, en suma, un desfile de los que “murieron por nosotros”, un despliegue estetizante que corresponde a esa necrofilia revolucionaria todavía tan viva en los sectores mitómanos de la izquierda latinoamericana. Lejos estamos aquí del “moriremos si somos

zonzos” del Tambor Vargas y muy cerca del “patria o muerte” de las pompas militares o eclesiásticas. (Souza 5-6)

La aparición de Bartolina Sisa en la narrativa de ciencia ficción de Crampton en un espacio donde se encuentran una diversidad de temporalidades, sonidos, idiomas y formas, junto a autómatas y seres con inteligencia artificial, no solamente representa una mezcla radical, sino que explora medios, conceptos y personajes históricos de una manera distinta a la tradicional. La narración de Crampton en “Dissolution of The Sovereign: A Time Slide Into The Future (Or: A Non-Abled Offender's Exercise in Jurisprudence)” (2015) es polimorfa, una mezcla musical (DJ mix) de 30 minutos⁶⁹ y un proyecto performático-audiovisual. Fue descrita como un “ensayo performativo y visual”, o una “ópera multimedia”. Convoca en sí una variedad de sonoridades, géneros, disciplinas y espacios, además de asumir un discurso anti-colonial y queer. En definitiva, es una manera inusual (en el arte boliviano) de representar lo ancestral, más cercana (tal vez), al trabajo de Aruma, y lejana a las exploraciones artísticas que anexaban “lo indígena” a la ideología marxista del siglo pasado.

Por otro lado, Crampton utiliza la identificación identitaria (aymara, queer) como parte de sus estrategias contra la normalización y más específicamente para hacerle frente a la uniformización sonora. En su búsqueda de un sonido propio, genera una experiencia particular en torno a las herramientas tecnológicas y los elementos que componen su trabajo sonoro. En el análisis de su obra percibí ciertos rasgos compartidos con otros actores culturales andinos, los cuales desarrollaré brevemente a continuación.

⁶⁹ "Dissolution of The Sovereign: A Time Slide... (Or: A Non-Abled Offender's Exercise in Jurisprudence)," SoundCloud, ultimo acceso: 21, 2016, <https://soundcloud.com/eande/dissolution-of-the-sovereign-a-time-slide-or-a-non-abled-offenders-exercise-in-jurisprudence>.

3.5 Dummy Track

La voz en el single “Dummy Track” de Elysia Crampton Chuquimia, (Ft. Why Be y Chino Amobi⁷⁰) es similar a la de “Axacan” (Elysia Crampton). En ambas piezas no hay canto, lírica o palabra. Sin embargo, la voz está presente. En *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar analiza la manera en la que el canto “empuja la voz hacia adelante”; a expensas del sentido, es decir, lo importante, lo que está en primer plano, es la voz en sí misma. No se hace uso del lenguaje verbal ni del canto, sin embargo, en ambas piezas, la presencia de la voz ocupa un lugar central. Es una voz que podemos reconocer como “humana” pero que inherentemente lleva el germen de lo artificial y lo mecánico, ya que se trata de una voz *sampleada* o muestreada en repetición. Este tipo de voces (*sampleadas* o muestreadas y repetidas en bucle) se utilizan en los video juegos para animar personajes o avatares, evocan el mundo de las plataformas digitales y experiencias virtuales. El medio digital en el que fueron compuestas ambas piezas, consolida esta experiencia.

En “Axacan”, la voz hace una suerte de interjección repetitiva que muy bien podría pertenecer a la sonoridad de un video juego. En “Dummy Track” escuchamos varias risas y otras voces que funcionan como instrumentos percusivos. Las risas en “Dummy Track”, aunque se pueden reconocer como “humanas” son humanamente imposibles. Esta noción se hace evidente en los cortes, repeticiones y manejos de alturas musicales. Si bien se trata de carcajadas que expresan un momento de “libertad de la forma” están cortadas y dispuestas dentro del sistema rítmico de la pieza, funcionan doblemente como instrumentos musicales que añaden a la polirritmia.

⁷⁰ <https://music.apple.com/us/album/dummy-track-single/1118124089>

En *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar analizó la risa como fenómeno fisiológico y describió su paradoja: "...which seems close to coughing and hiccups, or even more animal-like sounds... but on the other hand laughter is a cultural trait of which only humankind is capable. Indeed, there is an ancient proposal to define the human being as 'the laughing animal'" (Dolar 29). La risa es el lugar esencial de la animalidad en el ser humano y a la vez representa un marcador de su humanidad. La paradoja de la risa la convierte en un elemento al margen, una especie de punto ciego para la razón, una excepción casi imposible de "pensar" (tal vez más que la "voz" en sí misma).

Sin embargo, es posible estipular que la risa es un fenómeno que "le sucede" a un cuerpo: una reacción fisiológica que genera espasmos y temblores. Significa un desarreglo del rostro, los movimientos musculares bruscos de la cabeza y el cuello, la revelación de los dientes. Por otro lado, es un elemento social, una respuesta que genera conexiones afectivas. Olas de risas, voces, contagios, otros cuerpos que se mueven descontrolados en complicidad; en este sentido, es cercana al baile. Es también, o puede significar una escritura, En *Lexicon of the Mouth*, Brandon La Belle hace una relación entre la voz y la noción de "escribir el cuerpo" de Hélène Cixous. Cixous afirma que cada cuerpo en su singularidad produce un texto singular, refiriéndose a la vibración misma que se imprime en el acto de escritura: "But in each the same vibration: the something in me that marks all my books is a reminder that my flesh signs the book, it is rhythm. Medium my body, rhythmic my writing" (Cixous 53). La noción de escritura de Cixous apunta a trascender las dicotomías y pensar el acto de escritura como vibración, el rastro de un movimiento, una energía del organismo impresa en un gesto. De una manera similar, el movimiento tan singular de cada cuerpo es inherente a la risa, como una firma sonora. La risa es una especie de archi-escritura

(Derrida) en su dimensión vibratoria, en la noción de la trayectoria en el tiempo que marca una singularidad, una manera única de existir “en” el cuerpo.

Por otro lado, Brandon La Belle (*Lexicon of The Mouth*), la percibe como un fenómeno que genera disyuntivas:

From the superiority of one to another (to laugh down at someone), and the forced laugh that covers up and masks buried pain (to laugh in spite of oneself), to the shared recognition of unspoken yet agreed upon discriminations (to laugh collectively at the tensions embedded within social norms), and the radicality heard within the corporeality of “busting a gut” (to laugh in the face of oppressive systems)—such a medley of scenarios underscores that laughter and humor are rapturous by often appearing where they should not. To be out of place, to follow uncanny juxtapositions—the comedy derived from two dissimilar things coming into contact—or to uproar in the face of another’s tragedy, laughter is intrinsically disjunctive. (119)

¿Quién ríe en “Dummy Track”? Surge la pregunta; sin embargo, tal vez es innecesaria una respuesta. El enigma nos mantiene atentos, nos mantiene escuchando. ¿Es una risa burlona, macabra, de complicidad? Es posible percibir que existe una exploración del terror en “Dummy Track”, así lo sugieren las risas de tono grave (al inicio). Esta sensación es reforzada por el uso de las segundas menores (intervalos musicales), sin embargo, no es lo imperante en la pieza. El enigma (al igual que la naturaleza de la risa misma) se mantiene y aporta a la noción de anti-racionalidad o cierto espíritu de lo absurdo que (como audiencia), nos induce a una respuesta sensorial incorporada.

3.6 Anti-Literacidad

“Dummy Track” apela a una respuesta física por antonomasia. A través de una entrevista del 2017 sobre el disco “Spots y Escupitajos” (2017), es posible percibir el tipo de lógica discursiva de la cual Crampton busca alejarse en su trabajo de composición: “It’s just all the academic

posturing, the juridical defense logic, the value logic — I don't like having to reproduce all of that in order to tell my family's story, to connect with others in a meaningful way" (Crampton 2017). Persigue, en cambio, apelar a una respuesta física inmediata, no solo como concepto o evocación, sino también en su dimensión rítmica, diseñada para apelar a la corporalidad del escucha. El ritmo, los movimientos rítmicos, musicales o no, automáticamente llaman a otros ritmos, generando movimientos miméticos en los cuerpos. Puedo identificar tres elementos a través de los cuales "Dummy Track" apela a la respuesta física para inducir al escucha a un estado fuera de lo cotidiano-racional (1). En su dimensión rítmica, el uso de la polirritmia diseñada para inducir movimiento en el cuerpo (2). En el uso de la voz que se aleja conscientemente del lenguaje verbal. El lugar de la lírica y el canto en la canción tradicional se sustituye en esta pieza por la risa (como instrumento). Como observa Connor, la risa sugiere una paradoja lógica, por ende, empuja al escucha a hacer uso de su percepción afectiva y corporal. (3). La base rítmica constante en los 3:33 minutos de duración de la pieza, busca producir una suerte de trance.⁷¹ En este sentido, "Dummy Track", como gran parte del trabajo de Crampton, desea conducir al escucha a un estado fuera del cotidiano-racional-verbal. En la exploración del uso de la voz de una manera distinta a las usuales maneras de utilizar la voz en el formato "canción-pop" (lírica, canto) y en el distanciamiento del lenguaje verbal, es posible percibir una suerte de "anti-literacidad":

Text was used to police the Andean body, but with music it's about movement. I can shatter it. I can go back to when all my chemicals were formed in a Supernova and I can express that musically. I can express that explosiveness of being that I feel, that violence I carry with me – the ruthless trace of that violence that still lingers. Even if I feel like someone's ripped me up and taken me to pieces, I can go through that gait – moving with those cascades, those cadences – and emerge liberated in the music (Elysia Crampton interviewed by Steph Kretowicz).

⁷¹ Esta idea le pertenece a la compositora boliviana Adriana Aramayo. Surgió en una charla personal.

El encuentro con el límite del lenguaje, el problema de la escritura o su descrédito, son temas recurrentes en mucha poesía universal.⁷² En el caso andino este escepticismo sucede de una manera muy particular ya que se adhiere a cierta noción de quiebre o ruptura de códigos generada por los procesos coloniales y la alfabetización como instrumento colonial. La poesía de César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-1938) es uno de los ejemplos más claros de lo descrito (en la región andina).

En la poesía de Vallejo, la escritura aparece no solamente como límite, también como un instrumento que corta o troza el cuerpo, que separa al sujeto de cierta totalidad cósmica. En *Poetry In Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. Michelle Clayton analiza la fragmentación en la poesía de Vallejo, una fragmentación que es notoria en su dimensión formal y conceptual:

Although what may come to appear uppermost is the political charge of his later work, it is nowhere entirely free from a formal violence or fragmentation that mediates and mirrors the poetry's contents. And as I demonstrate over the course of the book's six chapters, the coherence of Vallejo's poetics lies in his deployment of what I call "body language"—a conjoined semiotics of word and gesture that develops and takes different forms over the course of his work, but which always foregrounds the activity of bodies attempting to articulate themselves in a shattered context. (Clayton 2)

En este imaginario, la oralidad produce un espacio de unidad comunitaria que fue quebrada por la escritura, más aún, subsiste la noción de "verdad" que se relaciona a lo sonoro; la escritura es el lugar de profunda desconfianza. Probablemente el lugar germinal de esta escisión se encuentra en el famoso pasaje histórico de la conquista. En la versión de Guamán Poma de Ayala (una de las muchas versiones de este evento): Valverde le comunica a Atahualpa que sus dioses son falsos (así lo dice la biblia). Atahualpa pide el libro para oír estos dichos por sí mismo. Al escuchar el libro, este no emite ninguna voz, y Atahualpa lo arroja al suelo.

⁷² Ver: *El Grado Cero de la Escritura* de Roland Barthes.

Por otro lado, la desconfianza hacia la escritura surgió también en la tradición occidental, cuando se empezó a expandir como herramienta tecnológica. Recordemos el *Fedro* de Platón: Sócrates también duda de la escritura, especialmente se concentra en la noción de “escucha” y relaciona la escritura a la pintura. Ambas son artes que no pueden dialogar o ser escuchadas, no son capaces de responder y defender sus argumentos. En este sentido, Sócrates prefiere el discurso oral a la escritura, la cual considera inferior a los objetos oraculares. La escritura no es capaz de “decir” lo que es verdadero o falso. En *La Farmacia de Platón*, Jacques Derrida se refiere a la manera particular en la que Platón desprecia de la escritura, o la percibe como un simple derivado de la oralidad (que para él representaba el *logos*). Una característica que señala Platón, que para él resulta ser fundamental, separa al *logos* del *gramma* (el signo, la escritura). Para Platón, el *logos* está vivo, puede defenderse por sí mismo, y el *gramma* es incapaz de hacerlo, por ende, está muerto. En el pensamiento de Platón la escritura aparece como una imitación del *logos*. Platón condena a la mimesis por ser una imitación de la realidad, por estar mediada por lo humano al igual que la escritura. Platón reclama que la escritura siempre necesita algo fuera de sí misma que le de vida y le permita “hablar”.

En el artículo “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”⁷³, Antonio Armisen analiza el soneto “Intensidad y altura” de César Vallejo apuntando a la noción de texto subyacente. La lectura fónica del poema da pie a un texto oculto “detrás” de la estructura métrica del soneto, invisible a la lectura. Los primeros cuartetos del texto original como aparecen en *Poemas Humanos*:

⁷³ *Bulletin Hispanique*. Année 1985 87-3-4 pp. 277-303

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo ;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir pero me siento puma ;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo...

Inicialmente, los críticos buscaban esclarecer la razón del porqué Vallejo había adoptado la forma convencional del soneto en el poema “Intensidad y altura”, sin recurrir a las experimentaciones que lo caracterizan. El hallazgo de Armisén podría ser la respuesta a la pregunta: “Dentro del verso la sinalefa es perceptible y operativa en la lectura de la escritura gráfica o superficial. La nueva segmentación que la lectura fónica y el juego de palabras tradicional permiten se apoya precisamente en el reordenamiento de las pausas interiores” (Armisén 298). El poema fuera de la organización métrica del soneto, en su dimensión tradicional u “oral”:

*Quiero escribir, pero me sales puma,
quiero decir muchísimo y me ato yo;
no hay cifra hablada que no se asuma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.*

*Quiero escribir, pero me siento puma ;
quiero laurearme, pero me encebo yo.
No hay toz ablada, que no llegue abruma,
no hay dios ni jode dios, sin desarrollo...*

Este poema subyacente es producido gracias a una lectura sensible a la dimensión sonora del poema. Armisén percibe una suerte de “verdad” o sinceridad que va más allá de la superficialidad del poema “legible” ordenado (y limitado por) la estructura métrica del soneto.

Creo en la posibilidad de confirmar estrecha relación entre las declaraciones de la escritura superficial y las que conforman la lectura latente, quizás más directa y personal. Cuando la pirámide se resquebraja entrevemos su centro. El poema, en su dispersión fragmentada, logra la expresión directa temida y deseada, su intensidad y altura. (Armisén 300)

De esta manera, “la espuma” denota lo superficial y el poema fónico emerge como el “verdadero” poema: “Cuando la pirámide se resquebraja entrevemos su centro” (Armisen 300). Por otro lado, está la revelación de: “me sales puma” que estaba presente ya en: “me sale espuma”, el poema en su dimensión fónica revela una imagen que era potencialmente audible desde el principio. La escritura se presenta como un espacio de artilugios, de posibles latencias subterráneas, con una dimensión sonora que la alimenta fuera del ámbito de la técnica (soneto). El poema de “espuma” nuevamente, denota la desconfianza en la palabra escrita, sobre todo en su dimensión visual. Como si lo audible (sin la forma escrita visual) fuera el espacio de lo fidedigno, el medio a través del cual es posible “escuchar” de una manera más directa y con más intensidad. El poema en cuestión da pie a un análisis mucho más extenso, sin embargo, lo que nos interesa aquí es la noción de lo “personal y directo”, latente en su dimensión escrita (dentro de la estructura del soneto). Debo apuntar que, en el caso de la literatura andina, esta situación de mensaje doble, oculto, y/o parasitario, podría tal vez estar relacionado a las estrategias indígenas que se utilizaron durante la colonia para comunicar mensajes encriptados, nociones estéticas y culturales dentro de las formas hegemónicas o impuestas (sincretismo).

Volviendo al trabajo de Crampton, notamos que en las piezas: “Axacan” y “Dummy Track” busca alejarse del lenguaje verbal: “la policía del texto”. El sonido no verbal le permite adentrarse en un espacio que considera, (siguiendo esta tradición), un espacio de “verdad” o unidad, producto de la reacción corporal inmediata que genera lo musical: “With music... I can go back to when my chemicals were formed in a Supernova” (Crampton interviewed by Kretowicz 2015).

Esencialmente estos gestos sugieren estrategias contra la normalización del sujeto. Su búsqueda de una “verdad” ulterior, explicitan el deseo de encontrar un canal “propio” para expresar

algo inexpresable a través de las formas existentes y eventualmente encontrar un sentido de totalidad o restitución. Como si las formas impuestas tuvieran la capacidad de generar fisuras y cortes en la continuidad de un fluido. Busca acceder a la totalidad desde el ámbito del sonido. En gran parte del trabajo de Crampton, existe una apuesta por la vibración antes que la palabra como respuesta ante la forma acostumbrada de la canción pop, y la noción de lírica-canto, de la cual eligió abstraerse en una porción significativa de su trabajo musical temprano.

3.7 Lo impredecible: Otro acceso a la Totalidad

Existen dos planos musicales en “Dummy Track”: (1) una base rítmica estable y continua en la que se repite un *leitmotiv* percusivo de sonoridad metálica; (2) *samples* o muestreos de voces y risas con diferentes alturas. De esta manera se genera una textura compleja sobre una base rítmica estable (Aramayo). Las risas además de las pequeñas variaciones en el bajo, (Aramayo), no solo generan movimiento; la periodicidad impredecible de las risas permite cierta sensación de lo inestable pero también una sensación de novedad constante. Esta noción de lo impredecible me conduce (nuevamente) a la experiencia de avanzar por caminos estriados, las derivas en ciudades latinoamericanas. Espacios transitorios, con sonoridades diversas que evocan distintos tiempos y espacios en un solo plano, conservan siempre una sensación de lo potencial.

La noción de lo potencial a través de lo impredecible y fortuito se convirtió en un elemento fundamental en las técnicas experimentales del arte de la vanguardia y las nuevas vanguardias. Así lo sugieren las técnicas creativas del compositor americano John Cage. En *Where The Heart Beats*, Kay Larson narra el recorrido filosófico de Cage, su encuentro con el Budismo Zen, y el uso del *I-Ching* en sus técnicas de composición más innovadoras. “No matter what method he

used, though, he relied on chance, which ‘allows anything to happen in it.’ That way, he and his music would always be part of a whole that was bigger than Cage himself” (Larson 166). Esta noción de encuentro con una unidad o totalidad, *una organización* mucho más amplia que la establecida por los caprichos o elecciones individuales -humanos- está presente (de una manera distinta) en el trabajo de Crampton. Ambos coinciden en su deseo de utilizar el sonido para acceder a una “totalidad” y escapar a las trampas del ego (Jung). Para Crampton, la búsqueda de totalidad está relacionada también al acto (consciente) de saldar las fisuras simbólicas y psíquicas producidas por la colonización. La imagen mítica del cuerpo trozado es recurrente en la narrativa andina y está imbuido de una conciencia de futuridad latente: en el futuro, el cuerpo trozado (del Inkariy, de Tupac Katari) finalmente será reconstituido e inaugurará un nuevo tiempo (*Pachakuti*).

Lo impredecible, o más bien la noción de “tomarle el pulso a lo impredecible”, a lo que desborda las formas estandarizadas o impuestas por los nexos sociales humanos se impone como una manera de permitir la expresión del universo, de tomarle el pulso a un orden, a un ritmo cósmico (no solamente humano). Este imaginario busca además una restitución en el contacto con una totalidad cósmica y su orden aparentemente caótico, de índole no-humano. Volvemos a la imagen de retorno a la explosión primordial de una supernova a través del sonido (Crampton), o el cuerpo textual latente, activado por la oralidad en el poema de César Vallejo, -las pausas latentes del organismo que respira fuera de la máquina-soneto-. La admisión del ruido en un sistema y el intento de generar un “sistema” de composición guiado por la indeterminación (Cage)⁷⁴, umbrales

⁷⁴ John Cage compuso “Music of Changes” en 1951 para ser interpretada por el pianista David Tudor. Utilizó el I-Ching como herramienta de composición para generar indeterminación.
Ver: https://youtu.be/B_8-B2rNw7s

constantes para lo impredecible, sugieren una búsqueda por establecer continuidades entre lo que se considera humano y no-humano.

3.8 Humanamente Imposibles

3.8.1 Voces Futuras

La noción de totalidad relacionada a lo impredecible-potencial sugiere una experiencia e intención radicalmente distinta a la de la administración científica donde los movimientos corporales son computables y estandarizados. Sin embargo, el hecho de reproducir una muestra (sample) de voz como sucede en “Dummy Track” evoca lo artificial. Sin el uso de la tecnología una voz humana no podría ser reproducida de manera idéntica, ya que las condiciones del ambiente y del cuerpo humano cambian a cada momento, son orgánicas y están conectadas a las mutaciones materiales, moleculares impredecibles e incontrolables. Recordemos que el aparato fonador humano es afectado por los cambios de temperatura del ambiente, humedad etc. El germen de lo maquinal se encuentra en la repetición del muestreo de voces, en la manipulación de alturas que convierten a las risas en “instrumentos musicales”, sin diferencias entre uno y otro segmento de voz. Ambas piezas, “Axacan” y “Dummy Track”, utilizan las voces apelando al sentido de lo artificial y evocan las sonoridades de espacios presentes y/o futuros. El trabajo de Crampton evoca el imaginario de los videojuegos o mundos poblados por autómatas, voces automáticas inmersas en sonoridades y bases rítmicas de la tradición folklórica latinoamericana y/o afro.

En este sentido, el espacio de la voz en “Dummy Track” es complejo y contradictorio, sugiere lo automático maquinal en su repetición y manejo de alturas; por otro lado, sugiere lo

impredecible, en sus apariciones no-periódicas e inesperadas que se sostienen sobre una base musical constante. Como aparatos *hackeados* de su propósito original, utilizan las tecnologías diseñadas desde y para la estandarización y con ellas producen movimientos impredecibles. Están en sincronía con la base rítmica, sin caer en una homogenización del ritmo. En sus apariciones impredecibles, las voces aportan a un tipo de experiencia orgánica que trabaja creativamente con la rejilla temporal del DAW (Digital Audio Work Station).

3.8.1.1 Humano-Animal-Máquina

Si volvemos a la premisa antes discutida: la risa es el lugar esencial de la animalidad en el ser humano y a la vez representa un marcador de su humanidad, un gesto que lo separa de las demás especies, podemos percibir otro aspecto paradójico de la risa: la risa es sumamente humana porque es animal. Por otro lado, está la noción de que la risa en “Dummy Track” es un espacio entre lo digital y lo humano. Es un punto ciego para la razón, un gesto sonoro que trasciende los binarismos: humano/animal, máquina/humano. En este gesto, está tal vez, el rasgo *queer* de la música de Crampton, una búsqueda de posibilidades de expresión más allá de los sistemas binarios de pensamiento.

3.8.1.2 Plástico y Placas tectónicas: entre lo pulcro y lo orgánico

Otro rasgo importante en la música de Crampton es su búsqueda constante por alejarse de la “pulcritud sonora” que proveen las herramientas digitales. A cambio, busca acercarse a los mundos orgánicos de experiencias incorporadas: sucias, fallidas, imperfectas, impredecibles, que denotan la presencia de “lo humano-vivo” en ausencia de las superficies pulidas de la máquina o la técnica. Esta “no-pulcritud” está relacionada también a la vivencia personal de Crampton y su nexa con el paisaje sonoro de las ciudades latinoamericanas: caótico y radicalmente heterogéneo.

En “Elysia Crampton: Geology, Futurity, Fugitivity”, Rafael Lubner hace referencia a esta experiencia en su análisis de la edición del track “As Long As You Love Me” de Justin Bieber (1994) (cantante *pop* canadiense cuya música tuvo influencia masiva en el “mainstream”. Bieber se constituyó como ídolo adolescente antes del 2010):

I want to begin with Elysia Crampton’s edit of Justin Bieber’s 2012 track, ‘As Long As You Love Me’. In the original, over an EDM chart-pop backing, Bieber extols the transportive, protective power of love: “As long as you love me we could be starving, we could be homeless, we could be broke”. In Crampton’s version, Bieber’s voice is unmoored from its original source, placed instead in a funeral procession of drum and synth. Monstrous laughter and rushing water foam beneath the track’s surface, as the lyrics are chopped and reworked, their mawkish tenderness disfigured by pain and melancholy. In the hands of someone who’s spent time living on the streets, Bieber’s escape from starvation, homelessness and penury becomes resignified and regrounded in the histories of violence, dispossession, and care that make up Crampton’s world. As an Aymaran trans woman, Crampton inhabits the world in a radically different manner to Bieber, a fact made clear by the affect and structure of the edit, which undoes the glossy, frictionlessness of Bieber’s music and the associated form of being that it indexes (Lubner 1)

La transformación sonora de la pista original de “As Long as You Love Me” que Lubner describe como brillante, lustrosa, sin fricción. Fue generada por las herramientas digitales que se dedican a “limpiar”, “ordenar” y “limitar” las frecuencias sonoras para generar un sonido pulcro. A través de este gesto, podemos percibir que Crampton no solamente busca producir una sensación distinta a la de la pieza original, sino que sugiere un trabajo de re-conversión de la “materia prima sonora”. La pieza original de Bieber en una equiparación metafórica de “textura” material, se podría comparar con la del plástico: un material pulcro, pulido y leve. Mientras la música de Crampton fue comparada con la tierra, o el movimiento de las capas tectónicas (Jeffrey J. Cohen).

Sin embargo, en la música de Crampton no está completamente ausente el “plástico”; es necesario volver a la observación de Molly Zhang:

Familiar modes of musical timekeeping are warped, molded and reconfigured. She assembles and arranges sonic material as if it were plastic, mixing musics from different times (and places) to disorienting, impossible effects. Time is at once compressed and expanded, reconfigured and fictionalized. (Zhang)

La maleabilidad del material sonoro que Crampton reorganiza en piezas como “Dissolution of the Sovereign...” no solamente evoca el movimiento de las placas tectónicas. A través del proceso de “looping” y “muestreo” sugiere la reproducción masiva del plástico. Esa capacidad de los polímeros plásticos que les permite moldearse y eventualmente ser millones de piezas idénticas. Existe un interés humano por la plasticidad, un deseo de lo proteico⁷⁵ y una persistente necesidad de gobernar la materia. Esta necesidad no es exclusiva de las artes, late en las prácticas alquímicas, y en la ciencia. En 1907, Leo Baekeland buscó un material para reemplazar la goma laca, un material natural con la capacidad de aislar la electricidad. Esta búsqueda concluyó en la invención de un material completamente sintético que podía ser moldeado y transformado. Más tarde se les llamó “plásticos” a los polímeros maleables como el que inventó Baekeland⁷⁶. Se podría decir que el plástico es también un “material del futuro”. Mucho antes de la invención de la “bakelita”, se había realizado una búsqueda incesante por un material completamente moldeable que pudiera tener infinitas posibilidades de transformación. Este deseo, esta búsqueda, anticipó la aparición del plástico, ya presente en la imaginación humana antes de su materialización. El futuro siempre está latente en las potencialidades de transformación del plástico, en la anticipación que supone tal transformación, en sus capacidades “humanamente imposibles” de mutación. El carácter proteico del plástico parece prefigurar un tiempo futuro, anticipando siempre una mutación. (Proteo tenía la capacidad de profetizar.) Aunque los alquimistas relacionaron a Proteo con el mercurio, tal vez el plástico sea el material proteico por excelencia. La música definitivamente evoca estas capacidades, el material sonoro es capaz de transformaciones en su

⁷⁵ Proteo era un dios del mar de la mitología griega, tenía la capacidad de profetizar y adoptaba diversas formas para evitar hacerlo. Podía transformarse en: árbol, piedra, agua para evitar ser atrapado. Para Carl Gustav Jung, Proteo representa el inconsciente.

⁷⁶ Freinkel, Susan. *Plastic, a Toxic Love Story*, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

“fluidez”. No es casual que las prácticas de composición de Pauline Oliveros la hayan conducido a varias reflexiones sobre el fenómeno de la anticipación en el cerebro humano:

And the thing is, there’s a half-second delay in the brain, so if you’re going to do something, the brain knows before you know consciously, so there are evoked potentials already a half-second before you do things, but the brain remembers it as the present, which is a very interesting phenomenon. What it tells me is that the body knows what to do without the conscious mind intervening. (Oliveros Cit. en Rodgers 30)

De esta manera, la música y el sonido se relacionan al inconsciente, a lo corporal antes que lo racional, en su producción, está la noción de la anticipación, de una sabiduría que le pertenece al ámbito de lo corporal-inconsciente. En este sentido, la música es siempre una anticipación, una producción futura.

Es posible que el plástico sea el reflejo materializado de una búsqueda humana inherente en su deseo de acceder a “lo futuro”: modelar/moldear/transformar. Sin embargo, el pasado, (aunque transformado), resuena en la composición química del plástico: “*But most of today's plastics are made of hydrocarbon molecules—packets of carbon and hydrogen—derived from the refining of oil and natural gas*”. (Freinkel 21) Los materiales fósiles aun componen y afectan su estructura. Paradójicamente, nos devuelven a un tiempo “pre-humano”, al momento anterior a la aparición del lenguaje verbal humano, a las profundidades de la tierra.

3.8.2 Andino Futurismo

But, as Crampton shows us, an Indigenous understanding of personhood and community, one that moves through land as context and process, unmoors us from the epistemologies and temporalities of the self-possessing individual, and refuses the insularities and certainties of its politics. Instead, we are moved into aesthetic works and imaginative worlds that “will be neither regulated nor understood,” whose horizons do not end at the human. In Crampton’s “continual giving away of it all”, in her attachments to rocks, land, water, in her desire for the infinite, in her use of sound to de-individuate and to unsettle, a kind of political ontology is made possible, one that radically departs from the here and now and flies instead elsewhere. (Lubner 12-13)

Tanto a nivel conceptual como lingüístico, el Aymara considera el pasado como “lo que está en frente”, ya que, a diferencia del futuro, el pasado puede ser visto; el futuro en cambio, no se puede ver ni evidenciar y está detrás de la persona. Las nociones de temporalidad en Aymara están relacionadas con el sentido de la vista. En términos lingüísticos, esta noción temporal prefigura un orden sintáctico específico, a nivel cognitivo: ver significa conocer, donde lo visible tiene relación a lo temporal, a sus efectos y posibilidades. En este sentido, la aparición del pasado en el tiempo presente no es algo inusitado para el Aymara, tampoco la noción de estar caminando hacia el pasado. En su artículo “The Future of the Past: The Carboniferous & Eco-poetics” el escritor Forrest Gander concibió una explicación detallada de esta idea; con ella pretende demostrar que la poesía es capaz de afectar la manera en la que entendemos el mundo.

In the Aymara language, it is impossible to say something like "Christopher Columbus discovered America in 1492," since that sentence is unqualified by anyone's experience and because every sentence must express whether an action or event was personally witnessed or not. According to Rafael Núñez, a cognitive scientist at University of California, San Diego, the Aymara is the "only studied culture for which the past is linguistically and conceptually in front of them while the future lies behind them." To speak of the future, elderly Aymara thumb or wave back over their shoulder. To reference the past, they make "forward sweeping motions with their hands and arms. The main word for eye, front, and sight in Aymara means the past, while the basic word for back or behind also means the future." It has been suggested that in a culture that privileges a distinction between seen/unseen and known/unknown to the extent that evidential requirements are requisites of the language, perhaps it makes sense to metaphorically place the past in front of you, in your field of view, and the unknown, unknowable future behind your back. (Forrest 220)

No es extraño que Crampton haga uso de una temporalidad no lineal en su trabajo musical. En su exploración de un “futurismo andino”, el pasado es lo que se “puede ver” y está delante del espectador. En los Andes, es significativa y constante la noción mítica de reavivar el pasado para enmendarlo, ya que algunos mitos (como el mito del Incarri), sugieren que el pasado está potencialmente vivo. El andino-futurismo de Crampton, apuesta por “mirar” al “pasado” lejano: a las explosiones volcánicas primigenias, a la formación de las rocas y las primeras formas de vida. Recordemos la apreciación de Jeffrey J. Cohen sobre su trabajo musical:

Yet your music has such layered complexity that it belies such quick movements – not an earthquake but an accretion, a sedimentation of history and sound, mud, and other fecund materials into layered density. I don't think I've ever listened to anything so geologic. A certain chemical trace inheres, like the smell of rock after rain, recording or suggesting things now invisible but not gone. (Cohen, *A Letter From...*)

Tercera Parte

3.9 Rythmanálisis

Esta idea nos permite pensar en la diferencia entre la repetición maquina (el movimiento automático) y el ritmo, que requiere también de una periodicidad. En la *Dialéctica de la Duración*, Gaston Bachelard introduce la noción de “ritmo generalizado” (*generalized rhythmic* en la edición inglesa) para Bachelard, un principio importante es la restauración de la forma:

A characteristic is rhythmic if it is restored. It then has duration through an essential dialectic. . . If a rhythm clearly determines a characteristic, it will often affect related ones. In restoring a form, a rhythm often restores matter and energy. . . Rhythm really is the only way of disciplining and preserving the most diverse energies. (Bachelard 134)

En la noción de ritmo de Bachelard lo importante es la restauración de la forma, una aproximación o técnica para sincronizar diversas energías. Para Bachelard es muy importante la noción de sincronización del ritmo que valora positivamente, creando una dicotomía entre lo que considera positivo y negativo en cuestión de rítmica. La filósofa francesa Simone Weil también generó una dicotomía que diferencia el ritmo de la cadencia. Weil narró su propia experiencia como trabajadora de la fábrica de Alsthom (1934-1935) en la que analizó los movimientos y ritmos de los trabajadores en torno a las máquinas. Weil menciona que la línea de ensamblaje produce una serie de movimientos repetitivos que no se detienen. Estos movimientos representan una cadencia mecánica que ella diferencia del ritmo. La cadencia de la fábrica no concibe un momento de pausa, el momento de silencio o pausa en el ritmo, significa un “*flash* de conciencia”. Para Weil, un ritmo verdadero está imbuido de soltura lo cual no es posible o está ausente en la cadencia. Esta fluidez surge además a través de la posibilidad de pausa. Weil describe los movimientos de los

trabajadores de la fábrica que, al seguir la cadencia de la línea de ensamblaje pierden soltura y sus movimientos sufren un “tropiezo” constante. En oposición, los movimientos de los cuerpos ejerciendo su rítmica natural, aparentan lentitud y soltura. Estas ideas sobre el ritmo y el cuerpo sugieren también que el ritmo es algo incorporado, sólo puede ser comprendido, y medido, si se quiere (para los propósitos del ritmoanálisis) desde cada cuerpo, y su noción subjetiva-orgánica de ritmo.

La pausa más rotunda en “Dummy Track” sucede en el minuto 2:14 del track: <https://soundcloud.com/breakworldreco/why-be-elysia-crampton-chino-amobi-dummy-track> escuchamos una especie de explosión o disparo que dura por aproximadamente un segundo. Si pensamos la pausa en términos de Weil, ese momento en el que los instrumentos y las risas cesan de sonar, nos permite escuchar “fuera” de la repetición, aunque sea por un segundo. La pausa representa un “flash de conciencia” y genera un cambio afectivo en la pieza. Las pausas nos permiten desarraigarnos de la continuidad, por un instante, dan pie a transiciones y cambios, a una especie de re-acomodo del cuerpo del escucha, quien después del “flash” volverá a ser sujeto del ritmo desde una nueva perspectiva. Retorno a las pausas del poema de Vallejo: la reordenación de las pausas fuera de la máquina “soneto”, genera también un tipo de “flash de la consciencia”. Con este último ejemplo, es posible percibir la importancia del silencio o la pausa, como generadores de sentido. Las pausas son un espacio importante de subjetividad, esencialmente relacionadas a la noción de organismo vivo con todas las particularidades que esto implica. Se podría decir que Vallejo logra en su poema, lo que Barthes llamó “idioritmo”. El poema fónico marca el espacio de la individualidad, (su sonido único, personal) que existe de manera latente, hermética, poderosa. Por un lado, está el ritmo del soneto, una forma comunitaria, que pertenece a la tradición occidental, paralelamente, el poema subyacente apunta a otra organización que late

dentro de la primera. Así el manejo del silencio, (la soberanía del silencio) de las pausas, se presenta como un espacio de poder, el lugar desde donde se dicta el ritmo y la manera de avance en una deriva.

El *rythmoanalysis*, término acuñado por el filósofo brasileiro Pinheiro dos Santos en su tratado *Rythmanalise* (1931), constituye una aproximación filosófica al ritmo, considerado no sólo como objeto de estudio, sino como una herramienta para pensar los procesos naturales y culturales. Gaston Bachelard retomó el concepto del tratado (no publicado) del filósofo Pinheiro dos Santos⁷⁷. Escribió extensamente acerca del *ritmoanálisis* en su crítica al concepto de continuidad de Bergson: *Dialéctica de la Duración*. De esta manera, inauguró una genealogía en torno al concepto: el *rythmoanálisis* fue sujeto de estudio y método para otros pensadores como Henri Lefebvre, quien lo convirtió en un método para pensar cómo los ritmos condicionan a las sociedades en los espacios urbanos. Analizó además las relaciones afectivas de sincronía o asincronía entre los cuerpos generados a través de distintos contagios de ritmos y performances de temporalidad en el espacio.

No existe una manera homogénea de experimentar el ritmo, ya que el ritmo está profundamente relacionado a lo corporal. En *Cómo vivir juntos*, Roland Barthes analiza algunas nociones sobre el ritmo individual frente al ritmo colectivo. Para iniciar su análisis, Barthes desarrolló una investigación etimológica de la palabra *rythmós*, que vincula al griego: *rhein* (fluir):

¡“movimiento regular de las aguas”! Ahora bien, la historia de la palabra: muy diferente. Origen: antigua filosofía jonia, Leucipo, Demócrito, creadores del atomismo: palabra técnica de la doctrina. Hasta el periodo ático, *rythmós*, no significa jamás “ritmo”, no se aplica al movimiento regular de las aguas. El sentido es: forma distintiva, figura proporcionada, disposición; muy próxima y diferente de *schema*. *Schema* = forma fija, realizada, planteada como objeto (estatua, orador, figura coreográfica). *Esquema* ≠ forma, en el instante en que se la asume como lo que se mueve, lo móvil, lo fluido, forma de lo que no tiene consistencia orgánica. *Rythmós* = *pattern* de un elemento fluido

⁷⁷ Hasta el día de hoy el tratado de Pinheiro Dos Santos permanece perdido. Aunque Bachelard hizo una descripción detallada de él, no es posible referirse al texto original. Ver: Bachelard, Gaston. *The Dialectic of Duration*, Manchester, U.K.: Clinamen Press, 2000.

(letras, *peplos*, humor), forma improvisada, modificable. En la doctrina, manera particular de fluir de los átomos; configuración sin fijeza ni necesidad natural: un “fluimiento”... (Barthes *Cómo vivir...* 50).

Esta reflexión etimológica nos acerca a la noción de *rythmós*, que se relaciona al movimiento, a diferencia de *schema*, que se refiere a una forma fija. En este sentido, el concepto de *idioritmo* que plantea Barthes está relacionado al movimiento particular del cuerpo de un individuo. “*Idios* (griego): propio, particular”. Este concepto le sirve a Barthes para pensar al individuo en una colectividad:

rythmós es, por definición, individual: intersticios, fugitividad del código, de la manera en la que el sujeto se inserta en el código social (o natural). 2. Remite a las formas sutiles del género de vida: los humores, las configuraciones no estables, los pasajes depresivos o exaltados; en resumen, lo contrario mismo de una cadencia tajante, implacable en su regularidad. Debido a que el ritmo ha tomado el sentido represivo (ver el ritmo de la vida de un cenobita o de un falansteriano, que debe actuar con la precisión de un cuarto de hora), ha sido necesario adjuntarle *idios*. (Barthes, *Cómo vivir...*)

La noción de *idiorritmia*, inicialmente, fue utilizada para describir la vida de los monjes en el monte Athos. Barthes utilizó el concepto (*idiorritmia*) de una manera más general, utilizándolo para pensar la relación del sujeto con la sociedad. Se refiere a la manera en la que los individuos, en su relación a otros, son capaces de perseguir un camino propio e individual, mientras son afectados por sensaciones y deseos etc. del colectivo. Bachelard, Weil, Barthes y Lefebvre, entre otros, utilizaron la noción de ritmo para pensar situaciones cotidianas y la individualidad frente a los códigos sociales, los conflictos entre ritmos distintos y la resistencia a la homogeneización temporal. “To put oneself in an idiorrhythmic state presupposes that one lives at a different pace from the rest of society within society” (Dolidon 4). La noción de *idiorritmia*, por otro lado, permite la existencia de diversos ritmos presentes adentro y fuera unos de los otros.

Digamos además: buscamos una zona entre dos formas excesivas:

- una forma excesiva negativa: la soledad, el eremitismo,
- una forma excesiva integrativa: el *coenobium* (laico o no),

-una forma media, utópica, edénica, idílica: la *idiorritmia*. Señalemos que esta forma es muy excéntrica: Nunca prosperó en la Iglesia (en el Monte Athos, abandonada), que de hecho siempre la combatió. (Barthes 52 *Cómo vivir...*)

La *idiorritmia* como estado de diversidad rítmica, presupone algún tipo de acuerdo, sin embargo, los distintos ritmos conviven sin estar regidos por un derecho impuesto de alguno de los ritmos. No se trata de una dicotomía estricta ya que el concepto no se enfoca unívocamente en la relación dominante/dominado, sino más bien, en los gradientes y las distintas temporalidades interdependientes, coexistentes. Nos recuerda a la noción de ecosistemas, en la que interactúan distintas formas de vida, distintos ritmos, sin necesariamente superponer unos a todos los demás.

Desde mi ventana (1° de Diciembre de 1976), veo una madre llevando a su hijo de la mano y empujando el cochecito vacío delante de ella. Iba imperturbable, a su paso, el chico estaba tironeado, sacudido, obligado a correr todo el tiempo, como un animal o una víctima sadiana a la que castigan. Ella va a su ritmo, sin saber que el ritmo del chico es otro. Y sin embargo, ¡es su madre! El poder -la sutileza del poder- pasa por la disritmia, la heterorritmia. (Barthes 52 *Cómo Vivir...*)

En esta escena, Barthes describe la imposibilidad de sincronización entre dos ritmos distintos, una situación cotidiana en la que un ritmo se impone sobre otro. Esta escena nos acerca también a la manera en la que Barthes concibió el *ritmoanálisis*, su acercamiento a las sutilezas de las situaciones cotidianas. Percibir la problemática de vivir en comunidad desde la noción de ritmo le permite acceder a otro tipo de gestos, movimientos, micro-conflictos que usualmente pasan desapercibidos. Estas sutilezas son particularmente evidentes en sus análisis de obras literarias para los cuales aplicó la noción de *idiorritmia*. En el trabajo de Barthes se evidencia el aporte de la filosofía del sonido a las humanidades, especialmente en su exploración de la corporalidad, el sentido del oído que por mucho tiempo fue relegado en la filosofía occidental⁷⁸.

⁷⁸ Ver también: *El Grano de la voz* de Roland Barthes.

3.10 Fisuras e Integración: Los Ritmos del Paisaje Sonoro Andino

Con estas ideas en mente, quisiera retornar al paisaje de la feria andina. Un espacio en el que resuenan fuertemente distintas nociones de temporalidad. Un ejemplo de esto, como mencioné antes, es la existencia de productos que pertenecen a antiguas tradiciones locales (pre-colombinas), junto a cascos para realidad virtual, o teléfonos celulares de última generación etc. Cada producto sugiere una lógica temporal distinta, además de promover una noción de ritmo específica. Esta mezcla de temporalidades también se traduce en la presencia de las voces del paisaje sonoro: las voces sintetizadas y “cortadas” a través del TTS, las voces orgánicas proyectadas por los cuerpos, los sonidos animales y maquinales.

La muestra “Post-Delirios” (2018) del artista boliviano José Ballivián, explora visualmente la radical coexistencia de temporalidades en la región andina de Bolivia, una convivencia conflictiva en ocasiones monstruosa, donde se superponen patrones textiles o texturas que nunca llegan a coexistir armónicamente. A estos retazos “abigarrados” se suman los objetos que representan la noción de modernidad vs. ancestralidad. Uno de los objetos más interesantes en la muestra: “Wichuña y Iphone” representa a cabalidad esta idea. Se trata de un hueso de canilla de llama o vicuña que sirve para compactar la trama del textil, expuesto al lado de un *iphone*. Este instrumento de hueso es un objeto tecnológico que pertenece a la antigua tradición de artes textiles de los Andes, se utiliza (en el presente) junto a un telar de suelo.



Figure 12. Fábulas Bipolares (wichuña y iPhone) José Ballivián. de la muestra Post-Delirios, 2018

El concepto de “sociedad abigarrada” del filósofo y sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado, (acuñado específicamente para describir la realidad boliviana). Surgió de una metáfora visual que describe la coexistencia de distintas capas, texturas, formas: temporalidades y realidades económicas en un solo espacio. Aunque aquí nos interesa generar una lectura no-oculocéntrica, el concepto de “sociedad abigarrada” es una noción fundamental. En *Un mundo ch'ixi es posible*, Silvia Rivera Cusicanqui analiza el concepto refiriéndose a la influencia de la minería en Zavaleta

(quien nació en la ciudad minera de Oruro-Bolivia). Rivera Cusicanqui se refiere al término quechua *ch'iqchi* (gris manchado) que es equivalente a *ch'ixi* en aymara. Esta palabra describe al mecánico tornero que se ocupa del mantenimiento de la maquinaria y es apodado como *ch'iqchi*:

En el abordaje zabaletiano, su curiosidad por los esquistos mineros (fragmentación y mezcla de minerales por obra de movimientos tectónicos de diversas épocas geológicas) resuena en la imagen de las manchas o jaspes sociales de diversa profundidad histórica entreverados agónicamente... (Rivera Cusicanqui 16).

Para Rivera, el abordaje zabaletiano es contradictorio: lo abigarrado puede ser ponderado como un rasgo constitutivo, y simultáneamente como un elemento negativo, una “disyunción crítica que es necesario superar”. El concepto parece describir la diversidad de ritmos en un espacio citadino a los que se refieren Bachelard, Lefebvre, Barthes, etc. Sin embargo, es necesario establecer que este fenómeno se da de una manera más intensa en el caso de los espacios latinoamericanos, y de una manera muy particular en el contexto boliviano. Las (diversas) tradiciones indígenas del territorio instituyen ritmos distintos entre sí, y diferentes a los procesos de modernidad global. Recordemos que en esta región no se trata de una sola tradición indígena, sino de varias y muy distintas, cada comunidad, cada individuo a su vez escindido, aporta con su propia noción de temporalidad.

Si se dice que Bolivia es una formación abigarrada es porque en ella no sólo se han superpuesto las épocas económicas [...] sin combinarse demasiado, como si el feudalismo perteneciera a una cultura y el capitalismo a otra y ocurrieran sin embargo en el mismo escenario o como si hubiera un país en el feudalismo y otro en el capitalismo, superpuestos y no combinados sino en poco, [...] verdaderas densidades temporales mezcladas, no obstante, no sólo entre sí del modo más variado, sino que también con el particularismo de cada región, porque aquí cada valle es una patria, en un compuesto en el que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y habla todas las lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante la lengua universal de todos. (Rivera Cusicanqui Cit. a Zavaleta 16-17)

En *Un mundo Ch'ixi es posible*, Rivera analiza la valoración negativa que instituye Zavaleta en torno a la “sociedad abigarrada”. Zavaleta considera que es necesaria una “cuantificación uniforme del poder” para generar una sociedad política moderna que permita el

ejercicio de la democracia. Rivera Cusicanqui afirma que se trata de: "...una mirada lineal y progresista de la historia..."(17) En respuesta a la mirada lineal y binaria de Zabaleta, Rivera Cusicanqui y su colectivo inauguraron una epistemología a la cual bautizaron como: "*Ch'ixi*". El concepto está basado en una metáfora visual que describe "las complejas mediaciones y heterogénea constitución de nuestras sociedades". La autora se refiere a los debates intelectuales de los años setenta y ochenta que concebían un futuro inminentemente homogéneo para las sociedades latinoamericanas; sin embargo, desde los años noventa es notoria la irrupción de "pasados no digeridos o indigeribles." (17) A pesar de todos los intentos de homogeneización a través de la historia, la realidad boliviana contemporánea está compuesta de una diversidad de ritmos y temporalidades que producen poderosas tensiones.

Es necesario reflexionar más detalladamente acerca de la metáfora visual sugerida por Zabaleta-Rivera. La palabra aymara *ch'ixi* se refiere a un tipo de tonalidad gris que vista a la distancia, parece formar un tono homogéneo, cuando nos aproximamos, vemos que está constituida por pequeños pigmentos de colores, manchas blancas y negras entreveradas. Rivera analiza cómo este tipo de tonalidad en los Andes se relaciona a ciertas entidades (consideradas poderosas en una dimensión ritual). Una de ellas es la serpiente que es capaz de viajar "entre mundos" o cruzar fronteras entre espacios aparentemente disímiles.

También ciertas piedras son *ch'ixi*: la andesita, el granito, que tienen texturas de colores entreverados en manchas diminutas. Aprendí la palabra *ch'ixi* de boca del escultor aymara Víctor Zapana, que me explicaba qué animales salen de esas piedras y por qué son animales poderosos. Me dijo entonces "*ch'ixinakax utxiwa*", es decir, existen, enfáticamente, las entidades *ch'ixis*, que son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez... La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni al

cielo ni a la tierra, pero habita ambos espacios, como lluvia o como río subterráneo, como rayo o como veta de la mina. Don Víctor mencionó también que éstos son los animales que nos sirven "para defendernos de la maldad de nuestros enemigos". Y con tejido *ch'ixi* se hace la *q'urawa* -la honda andina que se sigue usando en los bloqueos de carreteras en el altiplano-, porque la *q'urawa* es además *ch'iqa ch'ankha*, está hecha de hilos torcidos al revés; muchos objetos rituales se hacen con lana torcida al revés. (79-80)



Figure 13. Andesita

*Slim Sepp, Andesita, 2005. Una fotografía de andesita con vesículas amigdaloides rellenas con zeolita*⁷⁹.

Un rasgo importante de la epistemología *Ch'ixi* es la noción de existencia de contrarios en un mismo espacio/tiempo. Si bien existen “opuestos”, la epistemología *Ch'ixi* no persigue la armonía entre ambos. Es necesario reconocerlos, entender la existencia de cada uno y permitirlos existir en su naturaleza escindida, contradictoria y potencial. Rivera Cusicanqui se refiere a la noción de “double bind” (Bateson) a través de Gayatri Chakravarty Spivak para explicar su concepto:

...Al reconocimiento de esta "doble" y a la capacidad de vivirla creativamente les hemos llamado "epistemología ch'ixi", que impulsa a habitar la contradicción sin sucumbir a la esquizofrenia colectiva. Es justamente como Gayatri Spivak define *double bind*: "un ir y venir elíptico entre dos posiciones de sujeto en la que al menos uno de ellos -o por lo general ambos- se contradicen y al mismo tiempo se construyen entre sí". Según ella, esto nos permitiría "aprender a vivir en medio de mandatos contradictorios". (31)

La autora se refiere a la manera en la que el individuo escindido es obligado a elegir entre una u otra voz. Esa escisión es siempre valorada de manera negativa y tiende a ser resuelta en la elección de una sola polaridad, negando a la otra. Rivera Cusicanqui plantea reconocer la existencia de la polaridad y aceptar ambos polos en tensión como una energía poderosa y creativa.

La disyunción comprendida y vivida nos ha permitido abrirnos a muchas formas de (re)conocer situaciones complejas y orientarnos en ellas, no siempre de un modo conciliador. No es una búsqueda de pactos o componendas, porque hay cosas que no se pueden conciliar. Hay una brújula ética de la que ya he hablado, y tiene que ver con la planetariedad, la solidaridad, el reconocimiento de las diferencias, el respeto y una serie de elementos relacionados con lo que Marx llamara el "prejuicio de la igualdad" y Jacotot la "igualdad de inteligencias". Tenemos que asumir la equivalencia de capacidades cognitivas como una premisa básica, que no se da en nuestras sociedades (80).

⁷⁹ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amgydaloidal_andesite.jpg
https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:GNU_Free_Documentation_License,_version_1.2

La epistemología Ch'ixi tiene un sentido terapéutico, si se quiere (de restauración), que persigue una especie de (re)conocimiento: poder mirar la disyunción y aceptarla, integrarla creativamente. Esta noción me genera una pregunta en torno a la incorporación de la disyuntiva, la manera en la que se “vive” en el cuerpo. Ya que la música de Elysia Crampton invocó la noción de corporalidad y ritmo, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo se mueve el cuerpo “Ch'ixi? ¿Cuál es su ritmo? Aunque el concepto se discute arriba como una metáfora visual, tiene sentido plasmarlo en el plano auditivo. Recordemos la crítica al *ocularcentrismo* como espacio epistémico del conocimiento “occidental” que exagera la abstracción visual-racional colonial, y relega la percepción sonora⁸⁰.

Si el concepto Ch'ixi se pensara en términos sonoros, ¿cuál sería su sonoridad? Recuerdo la práctica del Taki Onqoy o Sublevación de las Huacas: Un movimiento cuya fecha exacta de inicio se desconoce, se extendió por varios territorios andinos: Lima, Cusco, La Paz. El sacerdote Cristóbal de Molina narró el suceso en su “Relación de las fábulas y ritos de los incas” (1574), un tratado sobre religión andina en el que cataloga las huacas indígenas del paisaje andino. (Las huacas son espacios o rasgos en el paisaje como montañas, piedras, lagos, cuevas etc). En el Taki Onqoy, sin embargo, las huacas cesaron de existir en el paisaje, dejaron de hablar a través de las piedras, cuevas o nubes etc. y se encarnaron en los cuerpos indígenas, que eran poseídos por ellas. De acuerdo con Molina, las personas-huacas hacían temblar los cuerpos, rodaban por el piso o lanzaban piedras. La comunidad celebraba y veneraba a los posesos, con cantos, danzas y bebida por dos días enteros, invocando a las huacas (Mumford 152). Esta serie de “posesiones” se expandió por varias poblaciones andinas y movilizó a los cuerpos generando una danza colectiva

⁸⁰ Existe también una interesante crítica a esta crítica. Ver: *The Audible Past* de Jonathan Sterne.

que se propagaba como un virus. Se llamó: Taki Onqoy, la enfermedad del canto, o ruido de las estrellas. Onqoy en quechua hace referencia a la constelación de las pléyades.

Siguiendo el concepto “Ch’ixi”, imagino estos movimientos como un reconocimiento de la disyuntiva, los cuerpos escindidos entre dos mundos simbólicos, la religión cristiana y las prácticas andinas. El deseo de restaurar el mundo a través del desarreglo del cuerpo, y reconocer el nexo con el poder de los espacios naturales. En “The Taki Onqoy and Andean Nations, Sources and interpretations”, Jeremy Mumford hizo un análisis de las diversas maneras en las que se interpretó el Taki Onqoy, posteriores a la serie de ensayos de Luis Millones publicados en 1964 (que iniciaron el debate). Una de las interpretaciones más interesantes, pertinentes a la noción de restauración apareció en "El Taki Onqoy: reflexiones psicoanalíticas"⁸¹. Mumford describe la interpretación de estos autores de la siguiente manera:

These analysts suggested that if Andeans were tormented by cultural contradictions, they might naturally focus attention on the care of the self, on the body. The Taki Onqoy, by policing their clothes, food, and speech and seeking enlightenment through ecstatic dance, demonstrated that the body is "the last refuge of the principle of resistance." (Mumford 161 y Mumford cit. Millones en Millones, ed., “El retorno”, 429)

En este análisis en particular está presente la noción de las contradicciones culturales que se refiere a la disyunción mencionada por Silvia Rivera. Esta contradicción es atendida a través del movimiento del cuerpo y de la manifestación de “las voces” de las huacas en los cuerpos. Se menciona además la noción del éxtasis de la danza, una respuesta corporal que podría estar destinada a cambiar o afectar el mundo.

La noción de lo terapéutico me devuelve al ritmoanálisis de Pinheiro Dos Santos; de acuerdo con Bachelard, fue concebida como una disciplina terapéutica para “mejorar” los ritmos.

⁸¹ Moises Lemlij, Luis Millones, Alberto Pendola, María Rostworowski y Max Hernández.

Dos Santos buscaba evitar la arritmia, disritmia o las cacoritmias, a través de la producción del ritmo, en este sentido, su finalidad no era únicamente producir pensamiento en torno al ritmo: buscaba crear una herramienta para transformar las circunstancias subjetivas. Bachelard hizo una comparación entre el ritmoanálisis y el psicoanálisis, afirmando que el psicoanálisis generó una noción negativa de la inmutabilidad del subconsciente, mientras el ritmoanálisis era consciente de la capacidad humana de transformación. En este sentido, existe una fuerte noción de concertación y armonización en la noción expuesta por Dos Santos y Bachelard.

Rivera Cusicanqui apuesta por mantener la tensión, de una manera similar, imagino que los movimientos del Taki Onqoy tenían la finalidad de cambiar el ritmo del “mundo” a través del cuerpo, el desarreglo del ritmo presente para inaugurar otro ritmo, otros patrones. Cuerpos dislocados, bailes frenéticos que buscaban afectar el espacio-tiempo a través del éxtasis, en su vibración colectiva. En estos términos es necesario considerar que el Taki Onqoy fue un movimiento basado en la vibración, en la energía de los cuerpos que se transformaron en un instrumento político colectivo.

El intento de pensar el concepto Ch'ixi en un plano sonoro, me conduce a relacionarlo a los *espacios nodales de vibración*, descritos al principio del capítulo. El ruido potencial. El encuentro de distintos ritmos en un solo espacio-tiempo. Lo que llama mi atención en el intento de transformar una metáfora visual en una metáfora sonora es la diferencia en la percepción, la posición del cuerpo y entiendo que sería necesario inaugurar otro término para esta nueva percepción.

Lo importante en la imagen Ch'ixi es vislumbrar los distintos colores y texturas que conforman un paisaje, como la diversidad de minerales de un esquistó minero que devienen de una variedad de sedimentos (imagen de Zabaleta Mercado). Una mirada más bien total, aérea de un

territorio, poder ver todo el paisaje, la reunión total de formas y colores. El observador Ch'ixi, es el que toma distancia, su mirada viaja a través de la reunión de diferentes colores y texturas, no se fija únicamente en un espacio-tiempo, sin embargo, es capaz de entrar y salir, concentrarse en los detalles y percibir la totalidad.

La posición del escucha, en ese sentido, sería la de la “atención global”⁸² (Oliveros 13). Es capaz de concentrarse en un estímulo sonoro, pero también es capaz de tomar distancia. Escuchar el rumor, la diversidad de voces de la masa sonora. A diferencia de la mirada, la escucha, o la relación con el sonido sucede como un acto completamente incorporado ya que el organismo del escucha es afectado de manera más integral por la diversidad de vibraciones sonoras. La noción de escucha plantea una posición del cuerpo y una reacción fisiológica a los estímulos. Reconocer las diversas voces y darles un lugar, percibir su presencia.

⁸² “Focal attention, like a lens, produces clear detail limited to the object of attention. Global attention is diffuse and continually expanding to take in the whole of the space/time continuum of sound. Sensitivity is to the flow of sounds and details are not necessarily clear. For example, the crowd noise at a baseball game changes when the focal crack of a bat against a ball is heard. If there is a home run, then the voices of the crowd unify from a fuzzy global rumble into a loud focused roar”. (Oliveros 13)

Cuarta Parte

El rumor del paisaje sonoro de la feria incluye sonoridades antiguas y nuevas, pedazos de pasado y futuro que conforman un presente radicalmente heterogéneo. Las voces automatizadas junto a los pregones humanos, la diversidad de idiomas (aymara, quechua, español), las pistas musicales de diversos tiempos y espacios que co-existen en los *espacios nodales de vibración*, sugieren una experiencia caótica, compuesta de fragmentos. La música de Crampton es capaz de explorar esa experiencia, ya que convoca la radical fragmentación y congregación de sonoridades en un solo espacio-tiempo continuo. Para lograr este efecto, Crampton utiliza varias estrategias que le permiten trabajar de una manera creativa con las herramientas digitales y buscar su propia sonoridad que se aleja de los formatos acostumbrados de la música pop electrónica. Uno de los rasgos de su trabajo y discurso conceptual es la apuesta por lo sonoro antes que el lenguaje verbal, una confianza en las experiencias incorporadas antes que la discursividad lógica. Bajo esta premisa, su utilización de las herramientas digitales disponibles se aleja también, o persigue caminos inusuales. El soneto “Intensidad y altura” de César Vallejo es un ejemplo de una utilización divergente de la “máquina”, en este caso, la máquina soneto que organiza el sonido. La búsqueda poética de Vallejo lo conduce a desbordar la constricción y/o utilizarla de una manera creativa.

En “Dissolution of the Sovereign...”, Crampton utiliza lenguaje verbal, para construir una narración de ciencia ficción. Sin embargo, es una narración polimorfa, construida de diversos fragmentos y una variedad de medios: pistas sonoras, narración oral, imágenes y video. Y una experimentación narrativa con elementos históricos y futuros. Muy al estilo de los *espacios nodales de vibración* de la feria andina, que convocan una variedad apabullante de estímulos

sensoriales audio-visuales al unísono. Esta forma aparentemente caótica es capaz de narrar una experiencia particular, no así la manera estándar de narración. De la misma manera, se aleja de las maneras tradicionales de abordar lo “ancestral” en el arte boliviano: el indigenismo, o el arte influenciado por las tendencias marxistas de los años 70s que deploraban las experimentaciones del arte vanguardista o las nuevas formas artísticas como la performance, considerándolas como “un arte en decadencia”. Se desmarca además de las tendencias estatales más recientes y las narrativas del héroe-mártir histórico.

El final de este capítulo se dedica a explorar el concepto “Ch’ixi” de Silvia Rivera Cusiquanqui, ya que es una de las apuestas conceptuales más creativas (en el caso boliviano) en torno a la diversidad conflictiva, la misma pluralidad radical que explora la música de Crampton. Las voces antiguas, las futuras, las afectadas por la modernidad, los ecos coloniales, los pre-colombinos, los de la naturaleza, los sonidos de las máquinas y los distintos idiomas: nuevos, ancestrales, futuros. En la experiencia de llevar la metáfora visual al plano sonoro se impone la experiencia incorporada del escucha, no porque la posición del observador no sea una experiencia sensorial, sino que se manifiesta el nexo afectivo entre el organismo del escucha y la diversidad de estímulos; los intercambios que esto significa. Es necesario profundizar mucho más en la noción de *espacios nodales de vibración* y la noción de lo Ch’ixi desde una perspectiva sonora.

El momento presente (y la utilización de herramientas digitales en la composición musical) nos invita a reflexionar acerca de las continuidades entre lo artificial-orgánico y las nuevas nociones de comunidad (artificial-orgánicas) que no necesariamente sugieran violencia o relaciones de poder vertical e imposición. Es un reto generar reflexiones acerca de nuestras nociones de materialidad, de pensar la vida y nuestras comunidades de maneras distintas: lo orgánico y lo inorgánico en comunidades que sean capaces de coexistir. En cierta medida, las

expresiones artísticas como la de Crampton, congregan en un solo espacio sonoro: lo digital, lo humano, no-humano, orgánico, tradicional, futuro etc. y son ejemplos de este tipo de coexistencia.

4.0 Capítulo IV

4.1 Voces Vegetales

A pesar de que Bolivia se piensa y representa como un país andino y la región andina fue el centro cultural y político del país por mucho tiempo, el 72% del territorio de Bolivia pertenece a las tierras bajas: la Amazonía y Chaco. Bolivia es uno de los nueve países que comprende el territorio Amazónico. El Oriente boliviano es el hogar de la mayor parte de la flora y fauna del país. Desde antes de la fundación de la república de Bolivia, el espacio amazónico fue un lugar de extracción de recursos⁸³, en detrimento de los habitantes indígenas de la región y de la biodiversidad. Sin embargo, fue notoriamente olvidado por el Estado a nivel cultural e histórico. En general, se pensó esta región como un espacio del cual extraer y explotar recursos naturales: quina, goma, petróleo, oro, productos forestales, recientemente la construcción de hidroeléctricas. En la región del Chaco boliviano, es notorio el crecimiento de extracción de petróleo y gas. Esta percepción utilitaria de la región (desde la perspectiva estatal) resultó ser sumamente nociva para los habitantes humanos y no humanos de la región.

A través de su trabajo creativo, el escritor amazónico Nicomedes Suárez Araúz (1942, Cachuela Esperanza, Bolivia) aborda la angustia por la pérdida de una memoria y el olvido de un origen. La “Teoría de la amnesis” de Suárez Araúz, plantea una manera creativa de hacerle frente al silencio y las brechas históricas.

⁸³ Para una historia de las economías extractivistas en la región Amazónica boliviana ver: *La Economía Extractivista de la Amazonía Norte Boliviana* por Dietmar Stoian. Publicado por Center for International Forestry Research. 2005. Web site: <http://www.cifor.cgiar.org>

Ser amazónico significa también afrontar el ineluctable vacío de nuestra tierra, una amnesia colectiva ante la cual nos hemos ido fabulando. Es notable de que la primera historia comprensiva de Moxos, la del loable José Chávez Suárez (1944), se haya publicado hace apenas 56 años. (Suarez 100)

En los años setenta, en su libro: *Literary Amazonia: Modern Writing by Amazonian Authors*, Suárez Araújo hizo un breve análisis de la representación del Amazonas basada en lo que llama sus: “*verdes llanos de amnesia*”. Sobre todo, su trabajo literario surge de una necesidad de hacerle frente al silencio, a las brechas que se generan por el olvido. En su “teoría estética de la amnesia” que surge del paisaje amazónico, Suárez Araújo se refiere al Amazonas como un lugar en el que los objetos desaparecen, o son “tragados por la selva”. Nada es permanente, ya que existen violentas inundaciones y/o sequías, donde poblaciones enteras son consumidas bajo el agua. Suárez utilizó los aspectos positivos de la “amnesia” y pensó las fisuras entre la información dispersa como espacios propicios para la creación. “Cuando no recuerdas algo, empiezas a improvisar, o inventas”.

En 1982 Suárez Araújo publicó *Los escribanos de Loén*, texto en el que crea una población amazónica ficticia (Loén) y una antología de escritores “loenianos” que en realidad son heterónimos del autor. La brutal desaparición del origen, el olvido que se le ha conferido al espacio Amazónico, lo empuja a fabular su propia historia. Nos conduce además a cuestionar hasta qué punto somos un invento de nosotros mismos, hasta qué punto aceptamos la representación que se nos otorga. La creación es su reacción contra el vacío y la carencia. La experiencia de esta propuesta creativa se realizó en escritura, artes plásticas, y se empezó a pensar también en una dimensión sonora: “*Memory and amnesia are as much as sound and silence. A melody depends on remembrance verging on amnesia. The music of amnesia, like the ultimate zikr of Middle*

Eastern music, pursues the purest silence, which cannot exist in reality, but only in our psyche as a forgotten sound". (Suárez. *Amnesis Art: The Art of the Lost Object*. 97).

El poema "Koma No.3" es un buen ejemplo de la manera en la que Suárez Araúz trabaja con el silencio, no existe una voz narrativa y se eliminan los conectores; el ritmo tampoco unifica los elementos dispersos. Sin embargo, se repite el patrón "remo remador agua". Al final del poema, "agua" es reemplazada por "muerte". La "voz interior" del lector debe conectar los pedazos, los espacios vacíos nos estimulan, como lectores, a completar el texto. Podríamos decir que la "voz interior" es la que llena los vacíos, la que "habla" en las intermitencias. Es una voz quebrada, fragmentada, como la recuperación de los pedazos después de un naufragio o cataclismo. Si bien podemos pensar esta literatura como una obra fuertemente influenciada por las Vanguardias literarias, es también una apuesta por generar pensamiento relacionado al territorio amazónico, el deseo de hacerle frente a la falta de historia y pensar el espacio amazónico de una manera distinta cercana a la improvisación activa y constante. Sugiere espacios en construcción, no necesariamente precarios, pero activos contra el silenciamiento y la imposibilidad de acción ¿representa acaso la vivencia itinerante, en continuo desplazamiento, del habitante de esta región?

En el poema breve "Semillas Amazónicas", Suárez Araúz se refiere al silencio relacionándolo al mundo vegetal.

Semillas Amazónicas

Quizás un día,
hacia el fin de lo tangible,
hablemos con nuestras bocas

soldadas en las semillas
de una fuente de sol.

Y nos iremos disecando
hasta ser solo semillas,
esperando bajo tierra
el nuevo fulgor del verde
en nuestro centro.

Se trata de un silencio imaginario (el silencio es la música de la amnesia), de un silenciamiento de las voces humanas para escuchar su parte vegetal: “*hablemos con nuestras bocas/soldadas en las semillas/ de una fuente de sol*”. La voz, el habla, deja de tener un cuerpo (humano) y se adhiere a las semillas de “*una fuente de sol*”, lo intangible, sin embargo, es audible, ya que es una semilla que está dotada de una voz. Una voz que espera en el espacio subterráneo, debajo de la tierra: “*esperando bajo tierra/el nuevo fulgor del verde/en nuestro centro.*” Existe la noción de una latencia vegetal. Las semillas sugieren un comienzo, una forma nueva por surgir, un silencio potencial. Este “silencio potencial” del mundo vegetal parece ser distinto al silencio humano, o el silencio de las máquinas. El poema sugiere también que el final es el comienzo de otro proceso, el proceso que nos une a la tierra y nos permite acceder al mundo vegetal, en este sentido, vida-muerte coexisten y son parte del mismo proceso.

4.2 Llankhay

Al ser digitalizadas, procesadas o sintetizadas, las voces (como en el trabajo de Crampton o el TTS), pierden el grano (Barthes) y su rango de frecuencias; a cambio, se amplía la posibilidad de modelado y transformación. Las voces sintetizadas, por otro lado, nos permiten pensar la voz como objeto autónomo, más allá de sus funciones utilitarias y sus funciones como prótesis, ¿qué es la voz? o más precisamente: ¿qué es la voz humana? Provocan una reflexión sobre el cuerpo humano como organismo vivo.

Esta noción de interacción entre la voz humana/no humana, me condujo a indagar en una instalación interactiva háptica sonora llamada *Llankhay*⁸⁴ (2013) del artista boliviano OzZo Ukumari (Oscar Octavio Sosa), nacido en Potosí, Bolivia en 1985. Esta instalación pertenece a una serie de instalaciones donde el artista experimenta con superficies naturales: (agua, tierra, planta) y sensores, concentrándose en la interacción háptica sonora entre el ser humano, las superficies naturales, micrófonos y sensores: “trabajo con la materia a manera de ritual y experimento con la energía a través de nuevas tecnologías que permitan expandir los límites y generen posibilidades”. (OzZo)

Llankhay es una palabra quechua que significa tocar levemente con la yema de los dedos (OzZo 9). Se trata de una hoja rectangular de corteza de abedul que genera sonido al ser tocada. El movimiento de los dedos sobre la superficie de la corteza genera sonidos que podrían equipararse a voces humanas. El artista dispuso un sensor piezoeléctrico debajo del pedazo de corteza para generar este efecto. Uno de los intereses del artista (en su trabajo en general), es el de revelar el “universo oculto” de frecuencias, que se generan en las interacciones entre entidades.

⁸⁴ Ver: vimeo.com/82504068

Frecuencias que quedan relegadas por su carácter invisible, (nuevamente se presenta la noción de ocular centrismo y la supremacía del sentido de la vista). *Llankhay* busca revelar la interacción “invisible” entre el ser humano y la corteza de árbol que se hace perceptible por medio de la alteración de las frecuencias sonoras. El tacto se manifiesta como un generador de movimientos y efectos, que de otra manera permanecerían relegados en un mundo ocular céntrico.

Llankhay, es una obra experiencial, un elemento natural sonoro-táctil. La resonancia de la corteza del Birke, extraído del bosque de Eberswalde-Alemania, permite percibir las vibraciones del contacto con la piel humana, a través de un sensor piezoeléctrico; generando una onda, la cual es modulada y transformada en un espectro audible-sensible. (OzZo 9)



Figure 14. Llankhay. OzZo Ukumari. 2013

El trabajo artístico de OzZo Ukumari (Oscar Octavio Sosa), quien trabaja en Santa Cruz, Bolivia, se concentra en la escultura y el arte sonoro. Hace uso de sensores y/u otros instrumentos tecnológicos, los cuales interactúan con materiales orgánicos como madera, agua, tierra, metales. Los fenómenos materiales del sonido son esenciales en su trabajo, las frecuencias sonoras le permiten materializar sus búsquedas conceptuales y estéticas. “Su principal interés y dedicación es conectar energías intangibles, las de arriba -mundo espiritual- y las de abajo -mundo tecnológico-, a través de la materia; su objetivo, transmitir una cosmovisión desde el arte.” (Baigorri 23). En los últimos años, el trabajo de OzZo se concentró en explorar el territorio amazónico y las tierras bajas de Bolivia. “Primera Transición” (2013) es un objeto compuesto de raíces y plumas unidas por resina, atadas con un hilo de plata. Laura Baigorri afirma que este objeto es importante en el conjunto de la obra del artista, ya que materializa el momento iniciático en el que OzZo afianzó su papel de “conector”. Este objeto, por otro lado, representa una unión entre el mundo de abajo y el mundo de arriba, lo terrestre y lo aéreo. Dicha unión se repetirá en el trabajo del artista de maneras distintas y a diferentes niveles. La noción de “conector” a la que hace referencia Baigorri se relaciona también con la necesidad de revelar las frecuencias invisibles, de hacerlas más presentes y accesibles al espectador/escucha.

Llankhay, también tiene una finalidad didáctica: la obra busca sensibilizar al espectador/escucha, al hecho de que está interactuando con un material “vivo”. Se espera que, en la interacción con la pieza, en la amplificación de los sentidos, el espectador logre percibir la presencia de la vida del organismo vegetal. Una estrategia de la obra para acercarse a su finalidad es la utilización del sonido. Al tocar la corteza se produce un sonido que se podría equiparar a una voz. Aunque esta no es una voz *per se*, algo en su sonoridad nos recuerda a la voz. ¿Qué característica de este sonido sugiere “una voz”? El hecho de que este sonido sea una cuasi-voz,

que simule o sugiera una especie de grito, detona una reflexión acerca de la voz como objeto. En *A Voice and Nothing More*, Mladen Dólar (22) describe la manera en la que la naturaleza extraña y misteriosa de la voz mecánica, paradójicamente, nos confronta con “el objeto voz”. Mientras la voz humana, o el toque de “lo humano” en la voz, no nos permite pensar la voz como objeto, ya que la voz humana está cargada de particularidades únicas que escapan a la noción de normalización, o la capacidad de medición. Cada voz es una firma sonora única:

Another way to be aware of the voice is through its individuality. We can almost unfailingly identify a person by the voice, the particular individual timbre, resonance, pitch, cadence, melody, the peculiar way of pronouncing certain sounds. The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable. This fingerprint quality of the voice is something that does not contribute to meaning, nor can it be linguistically described, for its features are as a rule not linguistically relevant, they are the slight fluctuations and variations which do not violate the norm—rather, the norm itself cannot be implemented without some “personal touch,” the slight trespassing which is the mark of individuality. (Dolar 22)

En el caso de *Llankhay*, no solamente se trata de una voz mecánica, podríamos decir que se trata de un “cuasi-grito”. La superficie estriada de la corteza de árbol, su aspereza, está presente en el sonido. Esa aspereza en la sensación táctil, cierta resistencia en la superficie, en combinación con el sonido, podría ser sensorialmente equiparable al “grano de la voz” (Roland Barthes). El sonido que pasa a través del cuerpo por un aparato fonador, la sensación de resistencia, de fricción a través de un territorio estriado. La experiencia táctil, en este sentido, incrementa la sensación de estar escuchando la “textura” de una voz, el lugar de fricción. En cierta medida, la obra busca animar la corteza de árbol, dotarla de una cuasi-voz, sin embargo, esta voz que podríamos describir como una voz vegetal, en realidad es la voz de la interacción: humano-vegetal-máquina. Esta idea me devuelve al hecho de que todas las voces son producto de interacciones, el cuerpo humano está en constante transacción con su ambiente, cada respiración humana, cada inhalación nos conecta con microorganismos, polen, bacterias, partículas de plástico, esporas etc. Por otro lado, tampoco percibimos las frecuencias inaudibles, invisibles que nos circundan y afectan. *Llankhay* busca

revelar estas interacciones, el proceso de modulación de ondas en su trabajo, hace posible llevar algunas de estas frecuencias inaudibles al plano audible para el oído humano.

Es mucho más factible que el ser humano se identifique con una voz humana, o con un sonido que reconoce como una voz. Lo que no tiene voz, será entonces, un ser radicalmente distinto: el “Otro”. Desde la perspectiva humana, las plantas, en su aparente silencio e inmovilidad, son radicalmente otros. Se perciben como parte del mobiliario en los espacios habitacionales humanos, equiparables a las edificaciones en las ciudades, monstruosas e ingobernables en los espacios naturales donde son la mayoría. En su esfuerzo por dotar a la planta de sonido, *Llankhay*, busca sustraer, por un instante, la característica que aleja a la planta de “lo humano”: el silencio. La obra persigue, además, incrementar la posibilidad de respuesta humana, para esto produce un sonido que puede ser equiparable a un alarido digital. El tacto permite un doble acercamiento sensorial. En *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar describe la manera en la que el grito es en sí mismo, una demanda, una petición de respuesta:

The first scream may be caused by pain, by the need for food, by frustration and anxiety, but the moment the other hears it, the moment it assumes the place of its addressee, the moment the other is provoked and interpellated by it, the moment it responds to it, scream retroactively turns into appeal, it is interpreted, endowed with meaning, it is transformed into a speech addressed to the other, it assumes the first function of speech: to address the other and elicit an answer. The scream becomes an appeal to the other; it needs an interpretation and an answer, it demands satisfaction. There is a French pun that Lacan is fond of: *cri pur*, a pure scream, is turned into a *cri pour*, a scream for someone. If the elusive mythical scream was at the outset caused by a need, then it retroactively turns into a demand surpassing the need: it does not aim just at the satisfaction of a need, it is a call for attention, for a reaction, it is directed toward a point in the other which is beyond satisfaction of a need, it disentangles itself from the need, and ultimately desire is nothing but the surplus of demand over need. So the voice is transformed into an appeal, a speech act, in the same moment as need is transformed into desire; it is caught in a drama of appeal, eliciting an answer, provocation, demand, love. (27-28 Dolar)

El grito de la corteza de árbol sugiere, inevitablemente, una demanda, y pide una respuesta. Es en sí mismo, una provocación. ¿Qué dice, o qué pide el alarido digital de *Llankay*? Esencialmente nos pide escuchar, escuchamos su superficie estriada, reconociendo, tal vez, las intrincadas formas

de la vida de un organismo: las formas que gritan. Sin embargo, surge la pregunta: ¿El espectador/escucha de la obra, está realmente conectándose o percibiendo “la vida” del organismo como tal? ¿A qué tipo de noción de vida nos acerca la cuasi-voz digital? Me interesa indagar en esta idea: ¿En qué medida la utilización de un sensor eléctrico hace posible una conexión con la planta en sí?

Más allá de la metáfora, la obra nos conecta con una hoja rectangular de corteza de árbol, una hoja que inevitablemente nos recuerda al papel, no necesariamente nos conecta al organismo “árbol” en sí. El formato rectangular de la obra nos recuerda a una pantalla, una *tablet*, o una hoja de papel. Aunque con rugosidades y sonido, la forma plana-rectangular de las pantallas de ordenadores, tablillas, u hojas de papel, es también la de *Llankhay*. Este formato, ha sido nuestra ventana, nuestro marco a través del cual “ver”, leer, mirar, nuestros propios rastros, huellas, memorias. Los cuadros como ventanas hacia lo imaginario; los libros, las pantallas de televisión. (Probablemente, este formato, sea reemplazado por la nueva manera de experimentar el espacio y lo visual a través de la realidad virtual, y los cascos de RV (VR) o la inserción de sensores en la retina y en áreas específicas del cerebro que internalizan anatómicamente el efecto de “pantalla” en el futuro próximo). En este sentido, la obra sugiere una aproximación a la pantalla, a la máquina sonora más que al objeto orgánico en sí. La segmentación de una forma orgánica (una corteza de árbol), nos remonta al ámbito visual a través de su formato.

El ámbito de lo visual propone un mundo mucho más estable y definido que el de la escucha. En este sentido, no es casual que la forma rectangular de las pantallas suscite un espacio controlado, con fronteras establecidas. En la esfera visual de la luz, de lo que se “revela” y se presenta como evidencia en el reino de una forma de orden muy específica, (recordemos la reflexión sobre el ocular centrismo de Martin Jay). El sonido, por otro lado, sugiere lo inestable y

abstracto, amorfo, la oscuridad, la fluidez ilimitada. En este sentido, la limpieza del formato rectangular, el límite de las cuatro esquinas, establecen lo controlable no-orgánico-visual.

Por otro lado, la utilización de tecnologías como: micrófonos de alta sensibilidad, o los procesos de audio digital que logran hacer audible lo inaudible, el deseo de revelar un mundo invisible de frecuencias también nos confronta con los límites de nuestra percepción. Del deseo de expansión y amplificación de las capacidades humanas. Esta experiencia debe ser mediada por sensores que actúan como amplificadores de los sentidos, como aparatos de asistencia para el cuerpo humano. La mediación sonora a través de la tecnología parece ser cada vez más necesaria en todos los ámbitos humanos, la noción de “technosphere⁸⁵” (tecnosfera) nos permite percibir la dependencia humana a la tecnología.

Preliminary estimates suggest a technosphere mass of approximately 30 trillion tonnes (Tt), which helps support a human biomass that, despite recent growth, is ~5 orders of magnitude smaller. The physical technosphere includes a large, rapidly growing diversity of complex objects that are potential trace fossils or ‘technofossils’. If assessed on palaeontological criteria, technofossil diversity already exceeds known estimates of biological diversity as measured by richness, far exceeds recognized fossil diversity, and may exceed total biological diversity through Earth’s history. ([Zalasiewicz](#) et al. 9)

En este sentido, *Llankhay*, no es solamente un dispositivo que conecta al receptor con una planta, corteza, organismo vivo etc. Esencialmente es el lugar de coexistencia de lo humano-máquina-frecuencias-corteza. Una reflexión más profunda acerca de nuestra dependencia a la tecnología nos permite percibir también una noción de corporalidad. Bajo esta percepción del cuerpo, los sentidos humanos por si solos, parecen estar impedidos de vivir ciertas experiencias, como si el

⁸⁵ Se refiere a todos los materiales creados por el ser humano. La capa artificial sobre la superficie de la tierra originada por el ser humano, desde la infraestructura de las ciudades a otros objetos como libros, ropa, automóviles, teléfonos celulares etc. La parte del ambiente que influencia a la biosfera en su *technodiversidad*. Ver: Achterhuis, Haff. (Ed.). 2001. *American Philosophy of Technology: The empirical turn*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

cuerpo estuviera entumecido o insensibilizado, requiere la ayuda de interfaces, extensiones, mediadores externos.

4.3 El Lenguaje de las Plantas

Las plantas disponen de distintas maneras de comunicarse entre sí, a nivel ultrasónico e incluso dentro del rango de la percepción humana, o a través de señales bioquímicas⁸⁶. El haba de lima (*Phaseolus lunatus*) tiene más de cien señales bioquímicas a través de las cuales puede alertar a sus vecinos de un ataque. Cuando es atacada por algún insecto devorador de hoja, identifica la clase de enemigo para después llamar a otro tipo de insecto especializado que ataque al insecto enemigo.

Por lo general, las especies silvestres disponen de diferentes sustancias olorosas para difundir información, diez veces más que los vegetales seleccionados durante siglos por su productividad. En el proceso de la selección por productividad fueron descuidados los mecanismos de fitosanidad; (ii) ciertos ruidos de crujido, que son emitidos periódicamente por la raigambre de plantas jóvenes de especies gramíneas con unos 220 hertzios. Según la observación científica, este ruido se debe a la comunicación entre dos o más plantas, porque los vegetales vecinos alinean el crecimiento de sus raíces justamente en esta gama de frecuencias: 220 hertzios. Obviamente, estas especies son capaces de escuchar y emitir ondas sonoras. (Stadler-Kaulich 139)

Los micrófonos de alta sensibilidad (como los microscopios y telescopios en el campo visual), son utilizados para amplificar sonidos y recolectar datos del ambiente. Al recoger ultrasonidos con

⁸⁶ Ver: Gagliano, Monica. In a green frame of mind: perspectives on the behavioural ecology and cognitive nature of plants. Published online 2014 Nov 21. AOB Plants. Last access: 3/24/ 2022. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4287690/>

micrófonos de alta sensibilidad, un equipo de científicos liderados por Alexandre Ponomarenko de la universidad de Grenoble⁸⁷ reveló que los árboles generan ultrasonidos (de 10 a 1,000 pascales de presión. La presión atmosférica es de 100, 000 pascales). Los árboles que carecen de agua; producen un sonido distintivo, una suerte de “pop” o “crac”⁸⁸, que es 100 veces más rápido de lo que puede captar un oído humano. Es producto de la ruptura de líquido en los vasos leñosos. Los árboles absorben agua a través de un sistema de vasos leñosos, similares a las venas, llamados xylemas, cuando estos se esfuerzan más de lo necesario, la corriente de agua se rompe y produce burbujas de aire. Un exceso de burbujas puede producir la muerte de los árboles. A través de este sonido, será posible detectar los bosques o los ecosistemas que están en peligro antes de su devastación por las sequías.

Existen varias iniciativas científicas y artísticas dedicadas a indagar en el mundo sonoro de los árboles. Es necesario recalcar que estas experiencias también sugieren que relacionamos el sentido del oído al mundo emocional y afectivo en contraste con el sentido de la vista, dedicado a la abstracción racional. La artista estadounidense Adrienne Adar trabaja con instalaciones interactivas que combinan la tecnología sonora y las plantas. En *Listening Tress of Taos and Plant Sound Listening Stations* (2016). Adar utiliza sensores de movimiento dispuestos en los árboles, estos detectan los movimientos y generan sonidos en tiempo real. Sonidos en respuesta al viento y a los movimientos de los visitantes humanos u otros organismos. Al igual que la obra de Ozzo Ukumari, el trabajo de la artista busca crear un nexo entre el espectador/escucha y el árbol como organismo vivo: “To audiolize, to listen to them, I think gives [plants] more of an individuality; to

⁸⁷https://www.researchgate.net/publication/258755788_Cavitation_in_trees_monitored_using_simultaneously_acoustics_and_optics

⁸⁸ Escuchar en: <https://www.npr.org/2013/04/28/179675435/the-sounds-of-thirsty-trees>

understand that they are doing things all the time and moving and feeling things in their environment...” (Adar entrevista para Brooklyn Eagle).

El sonido, y más específicamente la voz, parece ser la manera más efectiva de sugerir una situación afectiva. El aparente silencio de las plantas, probablemente, nos imposibilita considerar (sentir) su existencia como seres “vivos”. Ya que inmediatamente conectamos a “lo que tiene voz, movimiento y lenguaje” con lo humano. La voz, es un elemento que sugiere “vida”. Lo que puede hablar por sí mismo, expresarse dentro del mundo humano de la ley. Los intentos de dotar a los autómatas de voz, por ejemplo, tiene la finalidad de otorgarles “vida”, o una simulación de “vida”. Lankhay sugiere que el sonido (sobre todo el de la voz humana) nos moviliza emocionalmente, la obra a la vez apunta a que estamos, en cierta medida, insensibilizados hacia esas formas de vida que percibimos como “otros”, y requerimos tecnologías (pantallas), voz, para finalmente reconocer su existencia.

5.0 Capítulo V

5.1 Voz Interior, Silencio y Escritura

5.1.1 La voz Interior

Perhaps in a sense, all machines are synecdoches or preliminary sketches for the absolute Machine, the machine that inhabits and animates human thought, the Machine that would be identical with thought itself. Steven Connor

Al leer en voz baja escucho mi voz interior como una especie de fantasma, una sombra de las palabras escritas. Una voz simultánea a cada palabra; es parte de mi propio espacio interior. Escucho mientras escribo esta oración, percibo mi propio esfuerzo para generar sentido, dentro de esta línea sonora, dentro de este ritmo. Hay un umbral muy fino entre la voz interior y los sonidos externos, si pongo atención, esta voz se amplifica, es un tipo de sonido distinto a los sonidos externos. Cuando escucho la voz interior y la siento como un sonido, percibo que hay un espacio ulterior, un espacio interno. Una especie de cavidad ¿virtual? Una resonancia en algún lugar de mi organismo. ¿Dónde está? ¿Existe en algún lugar del cuerpo? Recuerdo la forma del laberinto: El oído y sus formas sinuosas. Los pliegues del cerebro. ¿Dónde resuena esa voz interior? El sonido es una vibración, debe viajar a través de las partículas de algún medio: agua, metal, aire... Nadie puede escucharte gritar en la vacuidad del espacio exterior... ¿Dónde resuena la voz interior?

En *Lexicon of The Mouth*, Brandon La Belle notó que la voz interior es un fenómeno que está siempre en el umbral de lo sonoro, y el silencio tiene cierto volumen, sin embargo, no es enteramente audible: “*it is privacy and publicness together*”. Si bien es inaudible para el exterior, está siempre en contacto con los sonidos externos, con la información externa. Para La Belle, la voz interior encuentra su definición en el espacio de la boca: “A tight space between speech and hearing, kept to the self, and close to the skin, and also, thrown outward. Self-talk brims over the line of the lips, to touch the body with its own self-hearing”. (La Belle 101).

En “*Sounding the White Voice*”, Steven Connor generó una teoría del espacio en el que existe esta voz. Connor afirma que la voz interior requiere un espacio complejo, un espacio en el que uno siempre estará en dos lugares a la vez. Cuando escuchamos algo, lo escuchamos desde el lugar en el que estamos, pero también con la consciencia de que ese algo se genera en algún lugar, escuchamos desde el lugar en el que asumimos que está ese sonido:

I want to propose that this voice is not vestigial but virtual, not diminished but disseminated. What matters is not the channelling or vocal acting out of the text in the reader’s own voice, but the creation of an auditorium or *arena of internal articulations*. The inner space of the inward voice is a production, a staging, a topographic projection. In reality, this space is not really inside anything or anywhere inside. It is just not outside. Innerness is an approximation to the particular kind of pantopicality, or atopicality, of the voice that has absconded from space. (Connor)

Para Connor, la voz interior es una voz virtual y existe en una especie de “auditorio” de articulaciones internas. Ya que este espacio no está adentro o afuera de un “lugar” en particular, existe como una proyección topográfica cuando se produce la voz interior. El auditorio que describe Connor es un espacio virtual, un no-espacio que sin embargo existe o se proyecta audiblemente. Pienso ahora mismo en el mundo de imágenes que la realidad virtual construye, imagino que el auditorio descrito por Connor funciona de una manera similar en el plano auditivo. Si este sonido existe en un espacio virtual, y no es audible fuera de ese espacio o proyección que

cada persona genera, ¿es posible escuchar la voz interior de otro? Bernd Bradec de Mori analizó cómo algunas culturas amerindias perciben o piensan la escucha y el sonido.

Thoughts can be heard either by non-human spirits, or likewise by “clairaudient” specialists. Even “normal”, non-specialist indigenous people seem to be able to, in specific circumstances, hear sounds that are apparently inaudible, as described by Menezes Bastos (2013) for the case of the Brazilian, Kamayurá/Apùap. Menezes Bastos recounts his research associate “hearing” the “songs” of fish. I remember a couple of situations myself where indigenous people told me to be quiet and listen to sounds or “songs” of animals I could not hear by any means, or of spirits, like the whistling of the mahua yoshin, a spirit of the dead. This implies that indigenous thought ascribes a “sonic quality” to many perceptions that are not understood as hearing in Western thought or are often dismissed as “imaginations”. (Mori 31)

Para los Kamayurá, el sonido debe ser contenido en alguna entidad mientras no está viajando en el aire. Puede ser contenido en algún objeto, en una persona o entidad. Los objetos pueden “guardar” sonidos. En este sentido, existe una percepción distinta del silencio, por otro lado, existe también, una escucha expandida, que incluye (posiblemente) las voces “inaudibles” de los pensamientos. Ya que todo está sonando y puede ser potencialmente audible, realmente no existe una división tácita entre lo público y lo privado, adentro/afuera. El cuerpo humano, como todos los organismo y cosas, está en constante interacción con otras en redes infinitas de afectación. En este sentido, la voz interior es un fenómeno diferente, no existe en un espacio absolutamente privado y secreto, escindido del mundo y es, además, audible, en alguna medida.

It appears that South American lowland spirits and animal “souls” are able to hear things; specifically voices that are not present as sonic waves and cannot be recorded or measured by technical devices, not unlike some people in industrialised countries usually diagnosed with schizophrenia. The crux in my comparison here is that societies (the locals with whom one interacts everyday), in which those considered ‘mentally ill’ live, completely deny the existence of the voice outside of the unlucky person’s imagination. Among the Warao however, the voice is acknowledged to exist in a certain intersubjective sense: the hoarotu “think-sings” a song that must exist, because it takes effect. Possibly spirits or other non-human allies or agents (like tobacco, for example) can “hear” what the hoarotu “sings”, although no sonic energy is transmitted, at least not in a scientific sense. The Wauja indigenous people in Brazil are quite explicit on that; Acácio Piedade writes that “The Wauja discourse describes a conception of the audible world in which human thoughts have sound, an audio reality imperceptible for humans but not for the apapaatai [spirits]: thoughts can be heard by the spirits” (2013: 313). This implies a sense of paranoia in the Wauja’s engagement with the world, because any incoherence between a person’s thoughts and actions can be witnessed by the apapaatai spirits who, as a consequence, can enter into this “gap” and cause illness. (Mori 30)

Si asumimos que la voz interior es audible, sería necesario pensar mucho más en sus posibles efectos sobre el mundo y sobre uno mismo. Esta percepción sobre la audibilidad de la voz interior también sugiere otra manera de pensar el cuerpo, donde la separación entre lo externo e interno no es tan radical. Si la voz interior produce sonido, al igual que la voz audible proyectada al exterior, o el sonido de los ríos, el viento, etc. La voz interior no existe en un ámbito de lo privado, personal, único y forma parte del paisaje sonoro.

The inner voice finds its amplification in current research in subvocalization technologies being developed by NASA. Scientists at the Ames Research Center in California are working with small, button-size sensors placed under the chin, and on either side of the throat, to pick up nerve signals occurring from subauditory speech. "A person using the sub-vocal system thinks of phrases and talks to himself so quietly, it cannot be heard, but the tongue and vocal chords do receive speech signals from the brain." The technology is being developed for use in spacesuits, as well as for the purposes of remotely controlling devices in deep space exploration, though it could also find more ordinary application, for instance in telephone technologies. We might imagine a subvocal device that enables "telepathic" communications, particularly within noisy environments. (La Belle 90).

El desarrollo de la tecnología descrita por La Belle demuestra que efectivamente existe un "habla interior" y puede ser audible, (aunque posiblemente se podría diferenciar la subvocalización de la voz interior). Este tipo de tecnología describe una vez más, la noción de mejoramiento humano (*human enhancement*) desde la modificación de la materia externa y no desde una posible expansión de las potencialidades del cuerpo mismo. Como el desarrollo o educación de la escucha humana, por ejemplo. Probablemente, por ser un fenómeno que corresponde al cuerpo y a lo incorporado, esta voz interior no se estudió de una manera extensa por las humanidades. Denise Riley describe la falta de vocabulario para estos fenómenos. Su trabajo: "*A Voice Without a Mouth*" constituye un análisis extenso y comprensivo acerca de la voz y el habla interior.

Among its convoluted qualities, the inner voice, however ostensibly silent, is still able to be heard by its possessor. Where it resonates, no air is agitated. No larynx swells, no eardrum vibrates. Yet if I swing my attention onto my inner speech, I'm aware of it sounding in a very thin version of my own tone of voice. I catch myself in its silent sound, a paradox audible only to me. We don't, though, seem to have much of a vocabulary, an odd lack, for this everyday sensation. On what, then, does my conviction of the tonality of my inward voice depend; do I have a sort of inner ear designed to pick up this voice which owns nothing by way of articulation? For I can detect my

usual accents and the timbre of my voice as soon as I try to overhear myself by trapping the faint sonority of my inner words. But they are audible, if that's the adjective, only in a depleted form which keeps some faint colouration but is far less resonant in the ear than when I'm speaking aloud (Well, of course! Still, if my inner speech is less loud to me, that isn't just because it's not uttered.) It's as if an inner ear is alert to my inner voice, although what happens isn't exactly an instance of *hearing* my own voice speaking. So when I think I can overhear my own inner speech, what do I mean? This silent speech is an apparent oxymoron. Is it more of an ear-voice, which detects it at the same time as it issues it? But I do have the feeling of hearing something, in the same way that I can run a tune audibly through my head, yet without humming it even silently. Or I want to say that I 'hear' it; there's no exact verb for this peculiar kind of hearing something which isn't actually sounded, and which evades any measurement of articulation. Yet a kind of hearing it surely is. (Riley 2004)

Esta cita extensa que le pertenece a Denise Riley, no solamente captura la noción de “la voz interior”, sugiere además la forma de la voz interior misma que se despliega en la escritura. Posiciona las tensiones existentes en el centro del debate: tensiones entre la audibilidad de la voz interior, su presencia/ausencia, y la manera en la que esta voz no puede ser fácilmente nombrada por el lenguaje ya que está siempre entre dos mundos. En un umbral de lo existente y lo inexistente, de lo audible y lo inaudible, del lenguaje y el silencio. “El habla silenciosa”, dice Riley, sugiere una contradicción en sí misma, e inaugura un tipo de escucha distinta: “hearing something which isn't actually sounded, and which evades any measurement of articulation”. La voz interior y todo lo que rodea a este fenómeno, sugiere espacios fronterizos y desconocidos, la noción de que estamos cruzando límites de la percepción que el lenguaje no pudo nombrar o no se ocupó de nombrar en su totalidad. La paradoja es que estos espacios efectivamente existen dentro de cada uno de nosotros, son accesibles a cada uno de nosotros e inmensamente desconocidos. Reconocer esta voz, escucharla, nos acerca también a una noción de consciencia y presencia amplificada.

Percibo mi propia voz interior de una forma más potente cuando leo, ya que la voz/el habla que surge en la lectura no es enteramente “mi voz”, sugiere una especie de performance. Este contraste amplifica mi propia voz, o más bien la divide de la otra. Mi voz, se va configurando en

la diferencia. La novela *98 Segundo Sin Sombra* (2014) de la escritora boliviana Giovanna Rivero, me ayudó a definir esta percepción en el acto de lectura.

Al escuchar mi propia voz mientras leo, percibo, que no solo mi experiencia de lectura es performática, sino que la experiencia de escritura (de la autora de la novela) también lo es, al imaginarse a sí misma, o más aún, a su personaje, el cuerpo de este personaje y sus emociones en situaciones específicas. Existen algunos pasajes en los que percibo, o se hace más audible (desde mi perspectiva) esta sensación. En ciertos momentos sentí que leía la escritura de alguien que actúa “ser otro” y mi propia voz interior se hacía más audible. En este pasaje de la novela, por ejemplo:

Sin embargo, Inés dice también que todo pasará al ser jóvenes en serio, no “capullos”, como nos llaman las monjas; por lo menos hace tres años que científicamente hablando ya no somos púberes, dice, y esa palabra me estruja el estómago. Púberes. Una esdrújula patética que comienza con “pu”. Inés sospecha de todo lo que comienza con “pu”... (Rivero 9,10)

A momentos se diluía esta sensación y me dejaba llevar por el texto, sin embargo, estar consciente de la voz interior produjo a la vez, otro tipo de experiencia de lectura: me alejé de los intentos de verosimilitud del texto, y me acercó más hacia la escucha de mi propia voz. Los contrastes entre las voces se hicieron notorios al poner atención en la diferencia. Cuando leo en voz alta escucho mi propia voz, percibiendo mi propio tono y características de mi propia voz que se convierten en una experiencia apabullante, dependiente de mi aparato fonador. Esa presencia sonora cambia la experiencia de lectura, el texto adquiere otro sentido y requiere de más energía. Leer en voz baja es un acto más íntimo. Las pausas son más sutiles, los instantes en los que uno se detiene para reflexionar, no son tan dramáticos. Por el contrario, leer en voz alta, sugiere un acto que modifica (más notoriamente) todo el ambiente. En este sentido, me sorprendió saber que los textos de la antigüedad solamente se leían en voz alta. Que la escritura era una herramienta mnemotécnica

más que una “experiencia” en sí misma. El paso hacia la lectura silente transformó a la escritura y su finalidad.

5.2 La Lectura Silente y El Libro como Tecnología Interior

Resulta muy interesante saber que existió un momento histórico específico en el que la lectura se convirtió en un fenómeno silente más que audible. En *A History of Reading in the West*⁸⁹, Chartier y Cavallo identificaron cuatro cambios importantes o revoluciones dentro de la historia de la lectura:

1. El cambio de lectura oral pública a lectura silente privada, es un proceso que se inauguró en el mundo antiguo. 2. El cambio de la escritura manuscrita a la escritura impresa. 3. El cambio de la lectura intensiva de unos cuantos textos, usualmente religiosos, a la lectura extensiva de una variedad más amplia de textos 4. La transformación cultural que devino del cambio de la cultura escrita en papel a los textos electrónicos en el ordenador (un desarrollo significativo de la coautoría entre lector y escritor de textos que son posibles gracias a la red de internet). (22-29) En *Forms and Meanings, Texts, Performances and Audiences: From codex to Computer*⁹⁰, Roger Chartier detalla dos cambios fundamentales:

The long-term history of reading provides us with the essentials. Two fundamental changes organize its chronology. The first accents a transformation of the physical and corporal modes of the act of reading and stresses the decisive importance of a shift from necessarily oralized reading, indispensable for the reader's comprehension, to reading that may be silent and visual. This revolution took place during the long Middle Ages, as silent reading, initially restricted (between the seventh and ninth centuries) to monastic scriptoria, spread to the world of schools and

⁸⁹ Cavallo, Guglielmo, Roger Chartier, and Lydia G. Cochrane. *A History of Reading in the West*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1999.

⁹⁰ Chartier, Roger. *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.

universities (by the twelfth century) and then to lay aristocrats (two centuries later). Its precondition was the separation of words by Irish and Anglo-Saxon scribes during the high Middle Ages, and its consequences were considerable, creating the possibility of reading more quickly, and so reading more texts and more complex texts. (16-17)

En el ensayo “Del culto de los libros”, Jorge Luis Borges hace alusión al momento en el que se pasa de la lectura oral comunitaria donde se proyecta la voz, a la lectura silente. Es un momento significativo para la historia de la lectura.

Cuando Ambrosio leía, pasaba la vista sobre las páginas penetrando su alma, en el sentido, sin proferir una palabra ni mover la lengua. Muchas veces -pues a nadie se le prohibía entrar, ni había costumbre de avisarle quién venía, lo vimos leer calladamente y nunca de otro modo, y al cabo de un tiempo nos íbamos, conjeturando que aquel breve intervalo que se le concedía para reparar su espíritu, libre del tumulto de los negocios ajenos, no quería que se lo ocupasen en otra cosa, tal vez receloso de que un oyente, atento a las dificultades del texto, le pidiera la explicación de un pasaje oscuro o quisiera discutirlo con él, con lo que no pudiera leer tantos volúmenes como deseaba. Yo entiendo que leía de ese modo por conservar la voz, que se le tomaba con facilidad. En todo caso, cualquiera que fuese el propósito de tal hombre, ciertamente era bueno." San Agustín fue discípulo de San Ambrosio, obispo de Milán, hacia el año 384; trece años después, en Numidia, redactó sus Confesiones y aún lo inquietaba aquel singular espectáculo: un hombre en una habitación, con un libro, leyendo sin articular las palabras. (Borges 159)

Una “historia de largo alcance” de la lectura, nos permite entender el gesto de Ambrosio en relación con las revoluciones en la forma de leer y rastrear su significado hasta nuestros días. El hecho de que San Agustín se haya maravillado por la acción de su maestro; no podría ser entendida de la misma forma si no tomamos en cuenta lo que significó la transición de la lectura oral a la lectura silente, ya que era parte de una convención cultural relacionar el texto, voz y lectura, declamación y escucha:

The practice, common among the ancients, of reading aloud, for others or for oneself, should not be attributed to an inability to read with the eyes alone (which was practiced in the Greek world from the sixth century before Christ), but to a cultural convention that powerfully associated text and voice, reading, declamation, and listening (Chartier 16)

En este sentido, el texto y la lectura se asociaban por costumbre al uso de la voz y la escucha. Por otro lado, en la práctica de la *lectio divina* y la *ruminatio* en los monasterios, el sonido que

proferían los lectores en estos ámbitos, “como el zumbido de abejas” mientras leían, era parte de una práctica relacionada a la meditación religiosa. Uno de los momentos o pasos de la *lectio divina* exigía reflexión y silencio, en ese contexto, las escrituras se concebían como la palabra encarnada de Dios. Llevar la lectura al ámbito silencioso, tiene que ver con una percepción distinta de la experiencia de lectura. La masa sonora que deviene de una práctica oral es reemplazada y se le da primacía al individuo, a la voz interior y privada (Chartier 24), en el ámbito del monasterio, esa voz de Dios ya no se comparte en comunidad, sino en una conversación privada.

Por otro lado, es necesario marcar el paso del volumen al códice, otra innovación importante, que marca una diferencia en los soportes y en el pensamiento religioso del mundo antiguo: Grecia, Roma, Egipto (volumen) y el advenimiento del pensamiento cristiano (códice). Hasta cierto punto, se podría decir que el códice es el formato de la mentalidad de la era cristiana pues se empezó a adoptar en vez del rollo de papiro en los primeros siglos de la cristianidad. Algunos estudiosos (Chapa) sugieren que fue adoptado para marcar una diferencia con el soporte de la escritura judía.

The roll was earliest and most effectively replaced by the codex in Christian communities: from the second century, all recovered manuscripts of the Bible take the form of a codex written on papyrus, while 90 percent of the biblical texts and 70 percent of the liturgical and hagiographic texts we possess from the second through fourth centuries are also in the form of the codex. (Chartier 18)

El formato del códice también exige una lectura muy atenta y reflexiva que no se presta a la conversación entre lectores, en oposición al formato de los rollos de la antigua Grecia. El formato del códice también posibilitó la lectura tipológica de la biblia en la que era necesario comparar el Antiguo y Nuevo Testamento; el soporte “libro” se presta idóneamente para esta tarea, ya que es posible marcar los distintos pasajes de los libros y hacer una comparación. Ya que el modo de lectura no está inscrito en el texto a priori, es decir, los significados que intentó comunicar el autor

no son necesariamente los mismos que los que construye el lector del texto. El texto no existe a menos que el lector le confiera un significado, y esto siempre sucede por medio del objeto físico que es el libro. Como Cavallo y Chartier analizan en la introducción de *A History of Reading in the West*, podemos pensar que cada momento histórico, inaugura un lector distinto:

Los nuevos lectores contribuyen a elaborar nuevos textos, y sus nuevos significados están en función de sus nuevas formas». De ese modo designa D.F. McKenzie con sobrada agudeza el doble conjunto de variaciones –las de las formas de lo escrito y las de la identidad de los públicos– que ha de tenerse en cuenta toda historia deseosa de restituir el significado movedizo y plural de los textos. (Cavallo, Chartier 3)

¿Por qué Agustín de Hipona se sorprendió por su silencio y por qué este pasaje se cita repetidamente, consolidándose en la imaginación colectiva, como “EL” instante de la ruptura (una revolución en palabras de Chartier) entre oralidad y lectura silente? Es necesario recordar, que el gesto va acompañado de una materialidad y fisicidad que afecta al lector, su relación con el libro genera su experiencia de lectura. En el artículo “*Materialidad de la palabra, Manuscritos que hablan*” de Juan Chapa. Al hacer un estudio de los manuscritos de los siglos I, II, III y IV el autor concluye que los manuscritos de esta época estaban destinados a ser proclamados públicamente. Esta utilidad que era ya una costumbre naturalizada en la época de Ambrosio, da cuenta de la diferencia en la actitud de leer en voz alta y leer en silencio. “Pero, al contrario que el rabinismo tardío, son textos no destinados tanto a conservar como a transmitir: están dirigidos a ser palabra en voz alta, palabra para ser escuchada como cuando fue proclamada por primera vez”. (Chapa 3) En su estudio de los manuscritos, Juan Chapa marcó algunas características similares en este tipo de manuscritos cristianos: la preferencia por el códice, la nómina sacra y la presencia de ayudas leccionales. “Por tanto, se puede decir que el formato de códice para libros de carácter normativo es uniforme y constante. Salvo muy contadas excepciones, para copias profesionales de la Biblia se utilizaba el códice.” (Chapa 24). Junto al formato códice y a la presencia de nómina sacra, los

manuscritos cristianos más antiguos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, presentan algunos indicios de que fueron copiados para ser leídos en público. Como era la costumbre de la época, todos ellos están escritos en *scriptio continua*. Sin embargo, quizá por influencia judía, en muchos de ellos son visibles algunos espacios en blanco entre palabras y otras ayudas visuales para el lector, como la *ekthesis*, la proyección de la primera letra de la primera línea completa de un nuevo párrafo en el margen izquierdo, o marcas de puntuación, como el punto o doble punto. Muestran un deseo de establecer unidades de sentido para facilitar la lectura y comprensión del texto. Además, entre los manuscritos que conservan se observan otras ayudas: diéresis, apóstrofes, espíritus, numeración de páginas, etc., que apuntan a una lectura pública de los textos. (Chapa 29)

Los códices manuscritos del cristianismo temprano estaban destinados a ser instrumentos para la declamación hacia las multitudes, (probablemente en la época de Ambrosio y Agustín de Hipona, los textos ya tenían un significado sagrado relacionado a su materialidad a diferencia de los códices cristianos tempranos S. II y III). Chapa los describe más bien como soportes con sentido utilitario, para utilizar y desechar. Lo importante era el acto de declamación, la oralidad. Servían esencialmente como apoyo para un performance público en el que participaba toda la comunidad, revisando si la entrega del texto era correcta, si era repetida de la manera que debería ser dicha cada vez. Esta tradición y práctica comunitaria, probablemente es la que tiene en mente Agustín de Hipona al escribir el pasaje sobre Ambrosio y la lectura silente. Es precisamente lo que marca Borges en su ensayo “Del culto de los libros”: “el concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin”:

Aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y de Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.)” (Borges 160)

Entonces se trata de un verdadero cambio en la manera de utilizar los textos, un cambio tecnológico importante, una aproximación distinta que empieza a considerar la materialidad misma y al libro como objeto sagrado, ya no como instrumento mnemotécnico, sino que el soporte, el libro entero empieza a tener significado e importancia. Nos sugiere también pensar en la lectura silente como una nueva manera de utilizar la voz interior. Es decir, el repertorio de prácticas relacionadas a la voz interior, las antiguas prácticas ya existentes de los griegos (por ejemplo)⁹¹ se amplían con la lectura silente. Sin embargo, es necesario pensar, qué tipo de práctica es la lectura silente y cómo se relaciona con la voz interior.

5.3 La Lectura Silente

Es fácil olvidar que la escritura es muda, el silencio describe la condición de la escritura. La escritura solamente puede ser activada por un lector, un lector que probablemente permanecerá en silencio. Es necesario notar que la literatura es una tecnología sonora, sin embargo, existe en el ámbito del silencio, tiene que ver con el sonido, pero existe “en silencio”, como objeto.

La escritura hace uso de la voz interior a través de la lectura silente. Puede ser cercana a la meditación, o el trance, ya que está estrechamente relacionada con la voz interior y la memoria.

⁹¹ En “Technologies of the Self” Michel Foucault describe una antigua práctica de los estoicos donde entrenan el pensamiento a través de un diálogo interno.

“The Greeks characterized the two poles of those exercises by the terms *melete* and *gymnasia*. *Meletē* means “meditation,” according to the Latin translation, *meditatio*. It has the same root as *epimelesthai*. It is a rather vague term, a technical term borrowed from rhetoric. *Meletē* is the work one undertook in order to prepare a discourse or an improvisation by thinking over useful terms and arguments. You had to anticipate the real situation through dialogue in your thoughts. The philosophical meditation is this kind of meditation: It is composed of memorizing responses and reactivating those memories by placing oneself in a situation where one can imagine how one would react. One judges the reasoning one should use in an imaginary exercise (“Let us suppose ...”) in order to test an action or event (for example, “How would I react?”). Imagining the articulation of possible events to test how you would react—that’s meditation”. (Foucault 36)

En “*Writing the White Voice*” Connor afirma que el paso de lectura sonora a silente no es únicamente un movimiento de lo sonoro al silencio, sino que es más bien el paso de un tipo de sonido a otro. Steven Connor afirma que cuando uno lee en voz alta permanece silente en su interior, ya que la voz proyectada silenciará a la voz interior. Al contrario, el que lee silenciosamente, es embebido por su propia sonoridad interior:

The one who reads aloud makes himself deaf, abolishing his ear into the sound that actuates his tongue. The one who reads silently stills his tongue the better to sound out what he reads. The usual way in which this is thought to be done is through what is called subvocalisation. This may be regarded as the vestigial traces of speech that accompany any act of reading or writing. According to this view, what readers may feel as a sounding in the mind, may be due at least in part to the effect of very small impulses sent by the brain to the larynx and the tongue. The ‘tip-of-the-tongue’ experience, when one is searching for the word that seems to be just out of reach, seems to provide experiential confirmation of this. (Connor, *Writing*)

Connor afirma que las subvocalizaciones proveen una prueba científica de que existe lo que se llama “voz interior”. La mayoría de los lectores ha reportado, o por lo menos reconoce la experiencia de “escuchar” algún tipo de voz, o habla. Connor explora la experiencia de lectura silente como una cuestión espacial: el auditorio interno, como una especie de arena de articulaciones internas. Connor sugiere que este espacio no es enteramente interno, es más bien como una amalgama entre sonido y espacio que no tiene correlativo sonoro o visual. Podría ser pensado como una especie de espacio virtual.

5.4 98 Segundos sin Sombra

La escritura de un diario personal significa el registro de un diálogo en tiempo real con uno mismo. El testimonio de un tiempo excepcional, sin plan anterior u orden establecido. La voz interior dictará el contenido de forma inmediata, sin edición, abrazando todas las digresiones,

ideas, sueños, etc. Sin la búsqueda de cohesión, el único orden surge a través de la cronología, el paso del tiempo que enmarca el registro de la voz interior en el papel. Escribir un diario es similar al acto de hablar con uno mismo, mas no enteramente igual, ya que queda el registro de ese “no sonido” que sugiere la voz interior. Es una herramienta de silenciosa auto-reflexión, de vaciamiento y auto-recepción. La escritura del diario personal es un movimiento dirigido hacia el interior y la escucha de uno mismo. Puede significar un reflejo, empero, gravita en el ámbito hermético de la voz interior. La lectura posterior del diario contemplará las marcas, las huellas de instantes que permanecerán en el tiempo. Este sentido meditativo, de auto-reflexión, convierte a este tipo de escritura en un gesto sumamente íntimo, doblemente silencioso.

En la novela *98 Segundos sin Sombra*, de la escritora boliviana Giovanna Rivero, la joven protagonista (Gen), escribe un diario íntimo que acompaña su desarrollo personal hasta su rotunda huida del pueblo en el que habita. El diario es a la vez la novela. En gran medida, esta escritura íntima, redime al personaje, o más bien, le permite un espacio en el cual hacer ejercicio de “su propia voz”, fuera del círculo de influencia de las voces de la comunidad. El personaje asume o percibe, que los espacios comunitarios de habla no le son accesibles, la escritura de un diario personal le permite desarrollarse personalmente, además de urdir su posterior huida. Lo que nos interesa aquí es la elección por el diario como estrategia de narración, ya que el diario implica, un hermetismo, un auto-aislamiento de la voz, un secreto. Simultáneamente, sugiere la noción de auto-formación dentro del silencio. La huida final del personaje es una fuerza silenciosa que se va cocinando lentamente en el transcurso de la novela, desde dentro de la escritura, en diálogo con la voz interior. El uso de esta estrategia narrativa de parte de la autora de la novela, Giovanna Rivero, sugiere una economía del silencio, y le posibilita aislar “una voz” del resto de las voces comunitarias.

El relato se sitúa en Bolivia en la década de los años ochenta, recordada como la época neoliberal, marcada por una violenta modernización y la llegada del narcotráfico. Genoveva vive en una población intermedia llamada Therox, inspirada en Montero (Santa Cruz, Bolivia), ciudad natal de la autora (Giovanna Rivero). En ocasiones, la perspectiva única de la narradora puede ser apabullante pues todo el relato está a cargo de una sola voz y sus percepciones internas e íntimas: Gen de 16 años, narra los sucesos a través de su ácida perspectiva. A medida que la narración avanza, la novela va revelando un mundo asfixiante e insufrible, no exento de una dosis significativa de violencia encubierta pero latente. Como es usual en las poblaciones pequeñas y aisladas, esta violencia es sostenida por costumbres aparentemente normales en una región latinoamericana tradicional. Los ecos de violencia no solamente existen en el territorio familiar de Gen, están presentes en todos los espacios sociales, o por lo menos, la protagonista los percibe con gran intensidad.

El aletargado café que frecuenta el padre, por ejemplo, es un lugar en el que se cierran tratos vinculados con el narcotráfico, el colegio de monjas al que asiste Gen es un espacio de crueldad que encubre la violación y el aborto. Su mejor amiga muere por anorexia, el padre de Gen, (probablemente el personaje más odiado y criticado por la protagonista) es descrito como: un izquierdista trasnochado con una infinidad de taras debido a sus creencias. La madre, vive obsesionada con el *new age*, cuyas prácticas también son ridiculizadas en la novela. La abuela, el personaje que más respeta la narradora, tiene una terrible afección respiratoria y carece de atención médica. El hijo menor, Nacho, un bebé de tres años, que aparentemente tiene síndrome de Down, es rechazado por el padre.

Genoveva decide escapar del pueblo, no va sola, persigue a un “*gurú*” que promete llegar al astro Ganimides en una camioneta destartalada. Antes de escapar de Therox, sin pensarlo dos

veces, desenchufa a la abuela de su suministro de oxígeno, se lleva a Nacho, el bebé de tres años, promete salvarlo de un terrible futuro. Como toda buena fuga novelada, esta no está exenta de peligro: no sabemos si es el comienzo de algo terrible para Gen. Hacia el final, el relato se torna un tanto delirante y bordea lo fantástico: culmina con la escena del *gurú* conduciendo a Gen y Nacho rumbo a Ganímedes. No sabemos, (no lo sabremos nunca), si esta escena forma parte de la construcción literaria de Gen, donde imagina lo que quisiera hacer (planeaba ya abandonar el pueblo junto a su mejor amiga), o si realmente lo hace a nivel diegético. Lo importante, es la fuga, más aún si solo forma parte de una ficción urdida por la “autora” del diario. Esta fuga final, significa el movimiento hacia afuera que surge desde el hermetismo de la voz interior. Lo que se cocina en la novela, a pesar de ser una *bildungsroman*, no es esencialmente el proceso de formación del personaje y su transición hacia la adultez temprana. Acompañamos este proceso cuyo signo final desemboca en la fuga, sin embargo, el final abierto no sugiere el “mejoramiento” del personaje, sino la apertura hacia un nuevo movimiento desconocido, ¿la puerta hacia la decepción y el peligro, o la posible redención? ¿Hasta qué punto la fuga significa una fuga verdadera, un esfuerzo de liberación consumado? Si la protagonista sigue a un misterioso gurú, un hombre que aparentemente reemplaza la figura del padre ausente en el relato, probablemente, perpetuando el germen del conflicto a nivel psicológico.

Ya que la novela es narrada en la forma de diario íntimo, tenemos acceso a la “voz interior” del personaje y su manera particular de percibir su entorno. El lenguaje, a momentos compulsivo, llega a ser como una sustancia que necesita ser desechada, escapan pedazos de lenguaje coloquial, frases hechas, fragmentos de letras de canciones, palabras en inglés que representan la penetración de lo nuevo/ foráneo en el pueblo. Las voces que conforman el entorno cercano de Gen son representadas por características fónicas: (1) La voz de Gen “es” la voz escrita, sin embargo, esta

escritura encierra en sí un registro oral que se revela en momentos específicos como en la utilización de diminutivos: “*La mejor parte de mi vida son las mañanitas...*” (9) o el acento local: “*Y si conocés mejor a Nacho, terminás amándolo, solo hay que darle una pizca de oportunidad ...*” (16) A momentos Gen parece estar “performando” su propia voz como escritora de un diario, por otro lado, los rastros de oralidad que perduran en el lenguaje escrito le dan una cualidad no-homogénea al lenguaje escrito. Una sustancia que no fluye como el agua, pero que consigue avanzar sin mayor interrupción, amalgamando las partes. Así, la voz escrita de Gen se permite hablar secretamente sobre todo lo posible, los personajes del pueblo, los sucesos, las formas: “*Y como en mi cuaderno tapa dura yo puedo escribir lo que se me da la gana...*” (51) El cuaderno de tapa dura de Gen se presenta como una extensión de su cuerpo, le permite ampliar su rango de ideas, emociones, percepciones. El ejercicio de escritura se presenta aquí como una expansión enteramente silenciosa y subterránea, que va generando cambios paulatinos. La experiencia de Gen sugiere que, en esa cualidad hermética, reflexiva que sin embargo puede ser “grabada” sobre una superficie para activar la memoria posteriormente, reside el poder del silencio de la lecto-escritura. (2) El padre padece de una incurable ronquera, después de un intento fallido de suicidio, no pudo recuperar la normalidad de sus cuerdas vocales. Su voz quebrada es el signo de un pasado irresuelto:

Solo una soga en perfectas condiciones podría liberar a papá. Desencarnarlo del otro postizo. O mejor dicho, permitir que lo que está roto en él vuelva a reunirse. Cada pieza, cada parte de su personalidad o de su juventud, cada sonido de su voz, su nombre y su vida, todo junto a la vez. (23)

(3) Nacho, un pequeño cuerpo interrumpido por constantes ataques de hipo, envuelto en una arritmia violenta e involuntaria. (4) La abuela, apenas logra terminar una oración, debe tomar aire a través de un respirador, su voz, sus frases amorosas de anciana, menguan progresivamente. (5)

La madre parece no tener una voz propia, muchas escenas la describen como un ser triste e ensimismado.

Es un entorno de voces interrumpidas: el tracto respiratorio del núcleo familiar no solamente está incomunicado, pero profundamente afectado. No solo por un pasado (el pasado insuperado del padre) esencialmente por un presente que se materializa como un movimiento ascendente en el conflictivo espacio de Therox. El acelerado proceso de modernidad trae consigo los estragos del narcotráfico. Así, el rumor de una disrupción en un ámbito macro, afecta a los personajes a nivel micro. Cada respiración que se dificulta, el hipo del niño, la respiración interrumpida de la abuela; significa también fragmentación a nivel macro, cambios que generan temporalidades conflictivas y violencia:

En Therox hay computadoras que me hacen pensar en el cerebro de los extraterrestres, cerebros enormes hidrocefálicos. Estos aparatos inteligentes traen juegos espléndidos de comer y cruzar niveles, Pac Man es mi favorito, y también hay semáforos nuevos porque hay muchísimos vehículos, de esos que se quitan la capucha y de los altos, talla King Kong, con ruedas gordas, *monster trucks* que les llaman. En Therox City “vive la paradoja”, dice papá y lo pongo acá porque tal vez signifique algo, algo como que hay muchos autos y no tanto asfalto... En Therox hay muchísimos ajustes de cuentas, algunos con sangre, otros sin sangre”. (43)

La aparición de los nuevos automóviles no son solamente un signo de modernidad, significan la expansión del narcotráfico y los cambios que esto sugiere en la vida cotidiana del personaje. Los caminos de asfalto no son suficientes, proliferan también los semáforos, y las gasolineras. En otra escena, Gen describe el cambio del paisaje natural:

En los terrenos aledaños a la escuela era difícil encontrar tierra negra que no estuviera ocupada por sembradíos de coca. Una pelusa verde claro cubría algunas parcelas y de lejos una pensaba en una alfombra de tréboles, un bello tapete de la buena suerte. Pero, más allá, donde la vegetación se volvía espesa, las plantas de coca también eran más tupidas... Padre dice que así empieza la nueva conquista. Primero los españoles y ahora la hoja de coca. Donde antes hubo árboles de naranja, mango o guayabas, ahora reverdecía la hojita que había revolucionado el país. (64-65)

Ritmos interrumpidos, voces dañadas, paisajes cambiantes. La diversidad que existía en los cultivos empieza a ser reemplazada por el monocultivo de la hoja de coca. El presagio de un futuro

de devastación que empieza a hacer su aparición. De esta forma el relato va revelando los signos de este radical cambio en distintos espacios, personajes, cosas:

...ella ni siquiera se había animado a irse cuando el único novio que tuvo se lo propuso, y ahora era demasiado tarde porque el sujeto era ya un zombi de tanta coca adulterada; incluso le habían hecho poner un tabique usando la costilla de un muerto para que pudiera respirar. (23-24)

Los cambios en la tierra se hacen presentes en las voces y la respiración de los personajes. El tabique de muerto como reemplazo de un pedazo del cuerpo, específicamente, simbólicamente, de las vías respiratorias (el tabique de la nariz), sugiere una respiración difícil, la interrupción del ritmo que se genera a nivel macro (ritmoanálisis). Los cambios en la tierra generan cambios en los personajes. No existe una división radical entre el mundo de “adentro”, la voz interior, la respiración humana y el mundo de afuera, los rumores se encarnan en los cuerpos. La fuga se va generando en esta imposibilidad de existir en ese mundo de “afuera”, la tensión se acumula a medida que avanza el relato y se hace evidente en la escritura.

La huida de Gen es una fuga, un desplazamiento espacial centrífugo, que, sin embargo, se genera progresivamente en el espacio hermético de la escritura y la auto-escucha. El movimiento hacia el exterior es también una huida de la propia voz del personaje. La fuga se va manifestando como un lento presagio en la condensación del aislamiento de la voz, de la formación silenciosa y secreta del sujeto individual alejado de las voces de la comunidad. Sugieren una transacción constante entre la transformación del ambiente (macro) y la voz narrativa (micro) que *performa* como la voz interior del personaje.

El cuento “Chaco” de la escritora boliviana Liliana Colanzi (Santa Cruz, Bolivia 1981), de igual manera, sugiere una potente manifestación de los efectos de la tierra en las voces y viceversa. Los cambios en el espacio terrestre, la extracción violenta del petróleo, en el caso de

“Chaco”, encuentra una correlación en las alteraciones de la voz humana. Esencialmente, estos movimientos de correspondencias o continuidades entre lo micro y lo macro, manifiestan el hecho de que la voz (por ende, el organismo humano) no está en ninguna medida separado de su entorno y los procesos que vive el espacio en el que habita.

5.5 “Chaco”: La Totalidad Perdida

El petróleo también conocido como oro negro deviene de una palabra griega que significa “aceite de roca”, se produce en el interior de la tierra. La materia orgánica compuesta de algas, zooplancton, restos de plantas y microorganismos se acumula debajo de pesadas capas de sedimentos por millones de años en trampas geológicas naturales. En el pasado geológico, estos espacios fueron zonas lacustres o mares. Para convertirse en petróleo, estos sedimentos pasaron por una serie de procesos químicos, transformándose a través de la presión y el calor. El Chaco boliviano es la región petrolífera de Bolivia. El cuento “*Chaco*” de la escritora boliviana Liliana Colanzi (1981) incluido en el libro *Nuestro Mundo Muerto* (Eterna Cadencia 2014) explora indirectamente una situación que deviene o se genera a raíz de la extracción del petróleo en esta región.

Personalmente, la lectura de este cuento me produjo una sensación de gran incomodidad, no tuve la misma impresión con los demás cuentos de la colección, aunque todos exploran mundos sórdidos y decadentes: enfermedad terminal, fantasmas, depresión, etc. Nos interesa analizar *Chaco*, ya que en él se explora “la voz” y el habla. El cuento pertenece, además, al periodo temporal que explora esta investigación. ¿Qué dicen las voces en *Chaco*? El cuento narra la historia de un muchacho poseído por la voz de un indígena mataco (Weenhayek Wichí) llamado

El Vengador. Es influenciado por la voz para cometer varios asesinatos, viaja a la ciudad donde es atropellado y muere.

Una extraña familia vive en un lugar olvidado del Chaco boliviano. El abuelo es alcohólico y habla con la botella. La madre es tartamuda y de llanto fácil. El hijo es propenso a la mentira y poseído por una voz. Rápida y superficialmente, el cuento revela la historia de los personajes sin nombre. El abuelo, violinista en su juventud, colaboró con el gobierno para expulsar a los maticos de sus tierras, incendiando sus casas y expulsándolos a balazos. Fueron desterrados para construir una planta petrolera. El abuelo no recibió pago alguno, perdió todo y se hizo alcohólico. La madre se embarazó de un vendedor de ollas que nunca regresó al pueblo.

Un día, el muchacho ve a un indio matico durmiendo impasiblemente en el piso, le lanza una piedra para llamar su atención y lo mata accidentalmente. Al día siguiente, recogen el cadáver. A nadie le importa la vida del matico separado de su comunidad. Desde ese día la voz del indio llamado “El Vengador” se instala en la cabeza del muchacho, instándole a cometer varios asesinatos; entre ellos, el del abuelo. En vista de la “ola de muertes”, la madre abandona el pueblo. El muchacho se dirige a la ciudad, siempre conducido por la voz interior. Eventualmente el viaje lo conduce a ser pasajero de un sórdido conductor a quién termina matando. El muchacho es atropellado en la ciudad, al morir, entrega su lengua (la voz conjunta del muchacho y la del matico) al dueño del automóvil, llamándolo “El Salvador”.

Siguiendo mi anterior estrategia de análisis, me interesa analizar la enfermedad de las voces en “Chaco”. Los personajes de “Chaco” actúan más bien como piezas o fichas en la trama; las características de las voces en el cuento constituyen un material idóneo para pensar la voz. La manera en que la voz, por su carácter sonoro es una herramienta poderosa para explorar el plano afectivo. Por otro lado, la narración nos posibilita pensar relaciones entre las voces y el entorno.

Esencialmente, las alteraciones de la voz y el habla de los personajes a los que se refiere la autora sugieren, en sus interrupciones, cortes y bifurcaciones; pasados no resueltos y un contexto violento en decadencia. Al “escuchar” las voces de los personajes, y la voz de la narradora, se perciben interrupciones en la narración, fisuras y brechas en el texto. Por un lado, “Chaco” narra una historia literal, directa, que esencialmente se ocupa de la pugna entre “indios” y “blancos”, además del tema de la venganza y la violencia contenida, (del cual se ocupó la narrativa indigenista de principios del siglo XX). Me interesa escuchar las voces en “Chaco”, ya que lo más interesante en el cuento (desde mi perspectiva) no sucede en el plano del argumento, o la trama. Sabemos muy poco sobre los personajes, sin embargo, están presentes sus voces, su habla alterada. No me interesa hacer una crítica sobre la calidad narrativa del cuento, sino más bien pensar la voz, y la manera en la que funciona el plano auditivo en la narración.

El cuento esencialmente narra la manera en que la voz del mataco (el alma), o la energía sin cuerpo del Vengador (el indio mataco) coloniza el cuerpo del muchacho (el hombre blanco) y lo mueve a vengar las muertes del pasado, detonando una nueva ola de violencia. Así, la violencia pasada, viaja como una especie de contagio entre los cuerpos. La voz acusmática (sin cuerpo) es capaz de habitar otros cuerpos y generar acciones a través de estos. Sin embargo, el cuento sugiere que esta ola de violencia no se concentra únicamente en el ajuste de cuentas, es una fuerza desbordante que se mueve expansivamente.

5.6 Fisuras y *Glitch*

El primer párrafo del cuento inaugura la noción de ruido, “glitch” e incomunicación:

Yo quería olvidarme del abuelo mirando por la ventana a los suchas que daban vueltas en el inmundo cielo del pueblo. O le subía el volumen a la tele. La señal llegaba con interferencia, una explosión de puntitos. A veces eso era todo lo que veíamos en la tele: puntitos. (Colanzi)

El ruido, la interferencia, sugiere una noción de totalidad perdida, además de la voz delirante del abuelo que el muchacho intenta acallar. Esta pugna sonora marca la desconexión entre todas las entidades del ambiente: el abuelo, el muchacho, el televisor, los pájaros sobrevolando el cielo tóxico del pueblo. El ruido se genera en ese espacio de voces encontradas, una pugna por el espacio sonoro, además del deseo de escape del muchacho y la interferencia de la señal televisiva cortada que se describe como “puntitos” en la pantalla del televisor. El ruido blanco de la pantalla televisiva y las imágenes incompletas sugieren cortes abruptos e incomunicación. La noción de voces interrumpidas y desconectadas produce una sensación de profunda incomodidad. El mensaje del abuelo no se comunica, el muchacho intenta decodificar el ruido televisivo como una manera de escape de un presente abrumador. En esta escena inicial, la presencia del ruido no-humano del televisor sugiere un aplanamiento emocional, o la presencia de una entidad no-humana que se convierte en “mediador” o más bien en una suerte de “interrupción” entre las relaciones de los personajes.

Por otro lado, existen brechas y silencios en la información que brinda la trama. Por ejemplo, el segundo y tercer párrafo del cuento presentan el pasado del abuelo. El cuarto párrafo, la historia de la madre. El paso del párrafo tres al cuatro es abrupto. Pasamos del ambiente familiar, interior, que se va construyendo desde el principio del relato, al ambiente exterior en el párrafo cuatro: “En el pueblo no pasaba casi nada. Nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento engordaban sobre nuestras cabezas.” Entre estas dos oraciones con las que se empieza el párrafo cuatro, parece no existir una conexión significativa. (¿Fueron omitidas algunas partes del relato en el proceso de edición del texto?) Nunca llegamos a ver, o escuchar la aseveración: “*En*

el pueblo no pasaba casi nada.”, esta idea no se traduce en una acción, imagen o sonido, sino, todo lo contrario, la narración describe varios sucesos en el pueblo. Después de esa idea, se describen las nubes tóxicas y la enfermedad de los pobladores. El relato continúa y se sumerge rápidamente en la historia de la madre. Estos fragmentos y los silencios que se van generando entre imágenes, descripciones y escenas, riman con la imagen y sonoridad interrumpida con la que se introduce la narración. La noción de comunicación interrumpida, ruido, las voces que se atropellan y cortan, la imagen fragmentada del televisor.

Las voces cortadas, interrumpidas o aisladas, conforman una parte esencial de la información que tenemos acerca de los personajes, no sabemos mucho más sobre ellos, no tienen nombre ni construcción psicológica significativa. En este sentido, el cuento se concentra en narrar el fenómeno de posesión de la voz interior, el recorrido de la voz como una energía sin cuerpo.

5.7 Voces Alteradas

Las tres voces que constituyen el núcleo familiar disgregado son voces alteradas por distintas situaciones del habla. (1) La voz (el habla) del abuelo existe en un constante monólogo delirante. (2) La voz de la madre es interrumpida por la tartamudez. (3) La voz del muchacho está compuesta por dos voces. Estas voces no logran establecer una comunicación fluida y comunican fragmentariamente.

5.7.1 El Habla delirante del abuelo

La voz del abuelo existe sobre todo en el plano del delirio alcohólico y el resentimiento por su pasado:

El abuelo se pasaba todo el día en la silla, bebiendo y discutiendo con su propia borrachera. A la noche mamá y yo lo recogíamos y lo arrastrábamos a su cuarto: el viejo estaba tan perdido que no nos reconocía. De joven fue violinista y lo buscaban de todo el Chaco para tocar en las fiestas, pero yo lo conocí metido en la casa, huraño, susurrándole cosas al alcohol. Cállese, cállese, cállese, le decía espantado a la botella, como si las voces estuvieran tentándolo desde el interior del vidrio. Otras veces murmuraba cosas en la lengua de los indios. ¿Qué dice el abuelo?, le pregunté a mamá, que pasaba echando veneno matarratas en las esquinas de la casa. De—de—já a—a—al ab—uelo en paz, me dijo ella, l—l—la curiosidad e—e—s la ba—ba del diablo.

El habla del abuelo es un monólogo constante que no comunica, existe en el plano del delirio. Si bien es una voz marginada (el delirio lo separa de la comunidad), es también desbordante. La voz interior escapa hacia el exterior y rebasa los límites del sentido y lo racional, adquiere un estatus similar al ruido televisivo con interferencia, un rumor constante, sin sentido. Sin embargo, la voz interior fuera del espacio de lo secreto es siempre incómoda, sugiere una especie de desnudez, lo secreto y hermético que se revela públicamente en su estado más crudo. En *Lexicon of the Mouth*, Brandon La Belle describe este fenómeno, anexándolo con la legalidad y la norma. Para La Belle, la boca es el espacio fronterizo de la legalidad:

Self-talk and involuntary speech form a spectrum of self-utterances, weaving together conscious articulation with unconscious sounding, as a proliferation of speech filling the mouth. They trace over the often thin line between the private and the public, locating the mouth firmly on the border of “legality.” As Ashley states, “It is against the ‘law’ of our society to engage in involuntary speech. That’s why we are embarrassed to talk to ourselves. That’s why Tourette had to leave the room.” (100 La Belle)

Sugiere también una corporalidad fuera de control, fuera del control de la razón, en este sentido, se puede percibir como un gesto peligroso, ya que esta gestualidad no está enmarcada dentro de un acto utilitario, o artístico (*performance*), etc. El delirio separa al sujeto del mundo cotidiano

racional. El delirio alcohólico transporta al personaje a otro espacio, como si estuviera en contacto con otra realidad a la cual no podemos acceder: “Cállese, cállese, cállese, le decía espantando a la botella, como si las voces estuvieran tentándolo desde el interior del vidrio.” Sin embargo, el cuerpo se mantiene presente en la misma dimensión en la que existen los demás personajes. Esta experiencia me recuerda además a la no-presencia/presencia que produce la realidad virtual. Los cuerpos están presentes en el mismo espacio-tiempo, sin embargo, pueden estar en distintas “realidades”, conectándose con otras entidades. La noción de *avatar* sugiere también este abandono del cuerpo de uno mismo para habitar el cuerpo del personaje y la utilización de la voz dirigida hacia otras entidades, funcionando en “otro” plano de la realidad, mientras el cuerpo se mantiene en un espacio-tiempo escindido. ¿La posesión del muchacho se podría referir más a este tipo de experiencia que a una posesión?

In this way, to speak to oneself fulfills an image of schizophrenia, as based upon the “domination” of a certain linguistic structure in which speech is always one of “productive reason” and social communication; at the same time, self-talk and all such related involuntary enunciations suggest a disruption of such a matrix—as an expression of “desiring production,” a libidinal antagonism onto the field of signification. (100 La Belle)

Hablar con uno mismo significa también escucharse a uno mismo. Si bien el habla del abuelo no genera sentido, no comunica, probablemente tiene sentido dentro de su diálogo interno. El habla, adopta otro espacio, y no existe para generar sentido, sino todo lo contrario, este tipo de habla inmediatamente se asocia con lo que no es capaz de funcionar en la sociedad, en las relaciones comunitarias.

5.7.2 La Interrupción

El habla de la madre en el cuento está en concordancia con las alteraciones de la voz y del habla en los otros personajes: tartamudea, tiene asma. En los diálogos de la madre, la forma del texto cambia, extendiéndose sobre la página. Auditivamente sugiere inestabilidad, un tambaleo incesante:

Y—y—ya nomás m—m—me voy yendo, dijo. El labio de arriba le temblaba. Respiró por el inhalador, algo que hacía cuando estaba nerviosa. Por primera vez supe cómo se sentía que alguien me tuviera miedo; me gustó. ¿Q—q—q—qué es es—s—s—a pi—piedra que agarrás t—todo el t—t—tiempo?

Percibo las palabras golpeadas que tropiezan con la respiración, la lengua, la mandíbula. Pronunciar cada palabra, es como escalar una montaña. A cada instante, se compromete también el sentido de lo dicho. Como menciona Brandon La Belle, el tartamudeo explicita la tensión entre la boca y el lenguaje:

For Migone, there is a primary tension found in the relation between the mouth and language, the buccal and the spoken, corporeality and linguistic grammar, that stuttering captures or makes explicit. The stutter breaks into language, into the scene of speech, to interrupt that steady stream of words with an unmistakable gyration. What comes forward, in this mouth movement, is not only the stigmatization often experienced by the stutterer, but also the subsequent appearance of something—the thing . . .—that haunts the dominant functionality of wording and the foundational narrative of proper speech. (131 La Belle)

En este sentido se acentúa la noción de corporalidad. Si bien los personajes no están dotados de psicología en el cuento, el énfasis en la voz y en la sonoridad interrumpida, resalta la presencia de los cuerpos. Una corporalidad afectada, alterada, una fluidez interrumpida. Es también la interrupción de la comunicación y por ende de la funcionalidad del lenguaje.

5.7.3 La Voz Doble

La violencia es notoria en las voces: incomunicación, aislamiento, cortes, interferencias, lo infra-humano. El relato, se concentra además en narrar el fenómeno de “posesión”, la voz del mataco coloniza el cuerpo del muchacho.

Poco después la voz del mataco se metió en mi cabeza. Cantaba, sobre todo. No tenía idea de lo que le había pasado y se lamentaba con esa voz tristísima y como empantanada de los indios. Ayayay, cantaba. Yo soñaba sus sueños: manadas de taitetuses que huían en el monte, la herida caliente de la urina alcanzada por la flecha, el vapor de la tierra yéndose a juntar con el cielo. Ayayay... El corazón del mataco era una niebla roja. ¿Quién sos? ¿Qué querés? ¿Por qué te has alojado en mí?, le hablé. Yo soy el Ayayay, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla, habló el mataco, y también quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije.

Si bien (como se menciona antes) la narración no dotó a los personajes de una psicología compleja, la violencia pasada y presente se hace perceptible a través de las voces y sus alteraciones. Esta noción apunta hacia la capacidad afectiva de la voz, su facultad de comunicar estados psicológicos y físicos más allá de lo racional. Si bien no tenemos detalles sobre los personajes, la noción de fisura en varias dimensiones del relato nos permite percibir los efectos de una historia violenta que parece haber trozado el relato, tanto las voces de los personajes como la sensación de totalidad o integridad del relato en general.

El muchacho cesa de existir cuando es poseído por la voz del Vengador: “ya no hay más vos ni yo...”, mientras el mataco explica quién es él: “Yo soy el Ayayay, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla, habló el mataco...” La transformación hacia: mataco-muchacho no es tan dramática, ya que no tenemos más información sobre los personajes antes de la posesión, no se percibe un cambio significativo, una pérdida a nivel identitario, psicológico etc. Sin embargo, el muchacho adquiere la capacidad de narrar y una imaginación desbordante. Esta nueva capacidad es castigada por el abuelo, quien percibe al muchacho como

mentiroso y ejerce violencia sobre él. Esta noción de “doble” en este sentido no se hace tan perceptible en la nueva voz (muchacho-mataco), sin embargo, la narración busca explicitarla a través de los diálogos entre el muchacho y el Vengador. En el diálogo no existen elementos particulares que caractericen a un personaje o al otro como identidades individuales. La voz habita parece habitar cómodamente en el cuerpo, sin mayor conflicto entre las voces, ya que el muchacho conserva el deseo de ser el mataco desde el principio. Sin embargo, la voz del mataco en el cuerpo del muchacho suscita violencia. En los diálogos entre el mataco y el muchacho, las voces no están separadas por ninguna señal en el texto. De todas formas, sugieren que la voz del Vengador es imperante, es la que da instrucciones, a pesar de tratarse de una voz conjunta que existe en un mismo espacio de diálogo:

¿Lo mato? ¿No te he dicho que no? ¿No eras vos el Vengador, el Mata Mata? Hombre blanco sin seso, de la raza que no espera, ¿qué me venís a hablar? Tu corazón es como la hormiga, nada ve y solo sabe picar. Me impaciento, ¿mi trabajo dónde está? Cuando tengás ojos para verlo, vos mismo lo verás.

Esta voz conjunta a momentos sugiere un proceso de ventriloquía en el que la voz o deseos del mataco son imperantes. Sin embargo, ¿no es la voz interior misma una suerte de auto-ventriloquía (Riley)? La voz con la que dialogamos diariamente nos conduce, conduce nuestras acciones. En este sentido, podríamos pensar la voz del mataco “en” el muchacho como un proceso imaginario, el muchacho imaginando otra voz, o más bien, dotándole de características a su propia voz interior. Esta posibilidad sugiere que la voz interior puede ser vulnerable en su indefinición: es audible pero silente, está presente/ausente, parece ser un espacio donde pueden florecer contrariedades, fantasías, delirios, sin embargo, es también el espacio donde se establece la moral del individuo, las decisiones: la voz de la consciencia.

La indefinición entre entidades es lo que genera una sensación de extrañeza. En el relato establece la noción de que la voz/el sonido, es capaz de viajar entre materialidades, que la violencia

sobre la tierra y los habitantes indígenas del territorio del Chaco puede literalmente habitar en los personajes. La unión de las voces genera una ola de violencia, como si esa unión detonara un estallido en el encuentro de dos tipos de rabia, en el cuento se describe como: “niebla roja”. Sin embargo, la violencia inicial en la narración se origina en el hallazgo casual de petróleo y los crueles sucesos posteriores:

Pero una vez el colla Vargas contó delante de todo el mundo que en su juventud el abuelo había colaborado con la gente del gobierno que expulsó a los matacos de sus tierras. En ese lugar un cazador de taitetuses encontró petróleo mientras cavaba un pozo para enterrar a su perro, picado por la víbora. Los emisarios del gobierno sacaron a los matacos a balazos, incendiaron sus casas y construyeron la planta petrolera Viborita. Gracias a ese yacimiento se hizo la carretera que pasaba a un costado del pueblo. El colla Vargas dijo que varios avivados aprovecharon el desalojo para violar a las matacas. Algunas eran rubias y de ojos celestes, hijas de los misioneros suecos, dijo el colla Vargas, más lindas que las mujeres nuestras eran esas salvajes. A mi abuelo no le pagaron la plata que le prometieron por echar a los matacos, y que necesitaba para saldar una deuda. Perdió todo. Se hizo malo, borracho. Es lo que dicen.

En este corto párrafo, el cuento sugiere que la extracción del petróleo no es una acción aislada, detona en sí misma una “ola” de violencia cuyos efectos se extienden en el espacio-tiempo. No solamente existe un daño sobre la tierra, sino el desalojo violento de los indígenas, las violaciones a las mujeres, la ruina del abuelo al ser engañado: “A mi abuelo no le pagaron la plata que le prometieron por echar a los matacos, y que necesitaba para saldar una deuda. Perdió todo. Se hizo malo, borracho.” Y la posterior ruina de la familia que es la “caída” que narra el cuento. Esta ruina, este movimiento descendente, se materializa en la fragmentación y alteración de las voces y los ritmos.

El sonido, en su calidad de fenómeno vibratorio, invisible, intangible, genera un aura de misterio, precisamente porque es “invisible” para la percepción humana, muchas veces se relaciona al tipo de fenómeno que narra el cuento, además sugiere la capacidad de viajar, y habitar en distintos objetos, o de viajar de cuerpo en cuerpo. En este sentido, el sonido es idóneo para expresar la noción de indefinición o continuidad entre entidades y materia. La fragmentación

extrema en “Chaco”, la noción de ruido, el carácter cortado e interrumpido de las voces, por otro lado, hace posible la pérdida de cualidades individuales de los personajes, las voces, las materialidades.

La alteración de la voz interior puede ser un indicador de la alteración de “la verdad”. Como sugiere Riley, esta voz interior es el sitio de la moralidad, es una especie de brújula que sugiere sanidad en el ser humano.

But conversation with oneself, while admittedly vulnerable to error, is also crowned as the site of our best proximity to truth. Inner speech is not only a site of enduring fascination for neuropathology, and an aspect of a wavering sanity, but it also carries the grave burden of being the very locus of morality. What self-scrutiny demands from us in practice is our dwelling within our inner speech; we try to find out what we're up to, or what we really feel, by overhearing ourselves. Then we'll tell ourselves. Or as Merleau Ponty put it, "we present our thought to ourselves through internal or external speech" (PP, M7). This is ritualised in the dramatised inner speech which, from ancient Greek theatre onwards, has been enshrined on stage as soliloquy, from the medieval Everyman play to the Renaissance and afterwards, when it was often inflected by Shakespeare's tactic of making his soliloquies soul-revealing devices, rather than plot-elucidating tactics. Off-stage life, too, allows us endless chances to dramatised our inward thought for ourselves as speechifying, and often we do this backwards, by reconstructing what might have been, or what really ought to have been... It's the term "the inner voice," as distinct from "inner speech," which is almost always used with this connotation of conscience and its revelations, all realised by means of self examination (Riley 66).

La voz interior en la tradición de la narrativa occidental, como lo sugiere Riley en la cita anterior, es el espacio de la moral, de la verdad interior: “soul-revealing devices rather than plot-elucidating tactics”. El uso de la voz interior sugiere también una auto-examinación. En este sentido, el hecho de que ambos relatos, el de Rivero y Colanzi se concentren en la voz interior, sugiere un movimiento hacia “adentro” y un profundo deseo de escucharse a uno mismo en un proceso de auto-examinación. Por otro lado, sugieren que existe una división entre lo que piensa el individuo y lo que “puede” decir, o revelar públicamente. La noción de separación del individuo y la sociedad es latente. Las comunidades fragmentadas que apenas respiran, y las voces de individuos que deciden tomar las riendas de su destino alejadas y/o contra sus comunidades. En

ambas historias, está presente el abandono de la “legalidad” por el que optan los personajes principales. En su fuga, Gen desenchufa el respirador de la abuela provocando su muerte y decide “raptar” a su hermano menor. La ola de violencia que surge de la unión muchacho-mataco se genera también en la voz interior, fuera de los espacios comunitarios o en diálogo con el núcleo familiar.

De una manera similar a *98 Segundos Sin Sombra*, en “Chaco” existen situaciones “macro” que se revelan a un nivel “micro”. La alteración del ambiente se encarna en las voces de los personajes. Las alteraciones sociales y ambientales, la insalubridad del espacio externo, generan la alteración individual (interna) de los cuerpos.

Nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento engordaban sobre nuestras cabezas. Al atardecer esas nubes resplandecían con todos los colores. El que no estaba enfermo de la piel, estaba enfermo de los pulmones. Mamá tenía asma y cargaba por todos lados un inhalador. Los zorros lloraban del otro lado de la carretera, por eso al pueblo le decían Aguarajasë. El río se enojaba cada año y subía bramando de mosquitos.

La presencia de la toxicidad en el ambiente habita en el aparato respiratorio de los personajes. Nuevamente, se hace presente la respiración dificultosa. Las voces interrumpidas, aisladas, cortadas de los personajes son producto directo e indirecto de las alteraciones en el ambiente. De una manera muy evidente, apuntando hacia las voces, y por ende a la corporalidad de los personajes, el relato denota una respiración difícil, interrumpida. El paisaje sonoro en el cuento, aparte de las voces humanas, también está destinado a enfatizar esta sonoridad que apunta hacia la noción de peligro y amenaza de los organismos vivos. Los aullidos, gritos, alarmas, los tonos agudos descritos en las “voces” de los animales, las llantas del automóvil etc. sugieren un peligro latente:

Un día agarré una piedra grande y se la arrojé con todas mis fuerzas desde la otra orilla de la carretera. ¡Toc!, le pegó de lleno en el cráneo. El mataco no se movió, pero un charco rojo empezó a viborear en el asfalto. ¡Cómo soplaban el sur por esos días! El viento llegaba cargado del grito de las chulupacas. Nosotros, inquietos, escuchábamos en la oscuridad. No le conté a nadie lo que pasó.

El grito de las chulupacas (insectos acuáticos venenosos) aparece en tres ocasiones en el cuento y presagia los asesinatos: “Apenas se fue mamá, el mataco empezó a levantar la niebla roja. Silbaron dentro de mí las chulupacas”. Este silbido agudo aparece como una interferencia en el oído interior del personaje, un silbido que no le permite “escuchar” claramente su propia voz interior, sin embargo, lo conduce. En este sentido, se hacen presentes también otras fuerzas, otras entidades no-humanas que afectan a los individuos del relato. Un ejemplo de esta continuidad radical, no solamente en el espacio sonoro sino también en el material es la noción de que la piedra que utiliza el muchacho como arma, tiene vida: “Sacamos la piedra de la mochila y la pesamos con ambas manos. Latía la piedra, estaba viva. Ayayay.” La “vida” de la piedra, su latencia, apunta a la conectividad entre entidades, los objetos tienen vida, el petróleo (o más bien la extracción del petróleo), que es el verdadero germen de la violencia en el relato, es una “entidad” poderosa con capacidad de afectación. En su libro “Vibrant Matter”, Jane Bennet analiza la agencia de los objetos, y la posible “vitalidad” de lo que percibimos como objetos pasivos:

The quarantines of matter and life encourage us to ignore the vitality of matter and the lively powers of material formations, such as the way omega-3 fatty acids can alter human moods or the way our trash is not “away” in landfills but generating lively streams of chemicals and volatile winds of methane as we speak. (vii)

Hace énfasis además, en el concepto de afecto, como la capacidad de afectar un cuerpo:

I am here drawing on a Spinozist notion of affect, which refers broadly to the capacity of any body for activity and responsiveness. Deleuze and Guattari put the point this way: “We know nothing about a body until we know what it can do, in other words, what its affects are, how they can or cannot enter into composition with other affects, with the affects of another body... to destroy that body or to be destroyed by it,... to exchange actions and passions with it or to join with in composing a more powerful body (xii, xiii).

Esta noción de vitalidad de la materia nos permite comprender la dimensión en la que el ambiente genera efectos reales en los cuerpos, se consideren vivos o no.

5.8 Voz Interior, Lenguaje Inoperante, Continuidades Radicales

Es notorio el tratamiento de la voz en ambos relatos, el énfasis en la voz interior, el aislamiento de los personajes en torno a su propia voz vs. la voz colectiva inoperante y fragmentada de la comunidad. Ambos relatos describen las voces/el habla del núcleo familiar como interrumpido, enfermo, inoperante o alterado. Los protagonistas y sus voces existen al margen de las voces comunitarias. Producen su “propia” narrativa en el ámbito de la voz interior, en un espacio aislado de aparente silencio, “en contra” de las voces comunitarias. Sin embargo, son afectados por el ambiente de una manera contundente: no están completamente al margen de sus núcleos familiares o exentos de ser afectados por los cambios ambientales. Si bien buscan y procuran cierto aislamiento refugiándose en el “silencio” aparente de la voz interior, sus acciones surgen como reacción hacia el entorno. Las frágiles fronteras entre lo interior y lo exterior, lo individual/lo colectivo, la voz/ el silencio se hace perceptible en ambos relatos. Los cambios macro que sufre el ambiente, se hacen audibles en las voces y viceversa.

En “Chaco” existe un énfasis en la corporalidad y el lenguaje inoperante e incomunicado aparece como un detritus, un exceso en las relaciones humanas. Las voces/cuerpos afectados dan testimonio de una serie de experiencias y violencias no digeridas, pasados y presentes violentos que no se desarrollan dentro del lenguaje, necesariamente, sino en el plano físico de la voz. El ruido y la noción de interferencia sirve para generar esta sensación: el ruido “el silbido de las chulupacas” en el ámbito interior del personaje, el ruido externo simbolizado por la interferencia televisiva que: incomunica, interfiere y ocupa la totalidad del espacio sonoro. En este sentido ambos relatos producen una oscilación entre la economía del silencio y el ruido. Por un lado, está el auto-silenciamiento de las voces en torno a su ambiente, los mensajes y voces de la comunidad

hacia los personajes son contrarios a los deseos y voces internas de los protagonistas. Por otro lado, está el ruido e interferencias que se hacen presentes cuando se produce la voz de los personajes.

6.0 Capítulo VI

6.1 Conclusiones

En este capítulo final pretendo generar una última reflexión acerca de las voces en las obras analizadas y las reflexiones que estas suscitaron. En general, el silencio se presenta como un denominador común: el silenciamiento de las voces y/o una oscilación entre el ruido y el silencio. Es notoria la alteración de la voz en casi todas las obras: la manipulación digital o los distintos tipos de “interrupciones” que sufren las voces y la respiración en los dos relatos analizados.

6.2 Capítulo II El Auto-Silenciamiento

Al enfocar mi atención en la voz humana descubrí dos situaciones: (1) la voz de la pieza sonora que acompaña la obra sufre una “borradura” o transformación que la despoja de las características de lo que reconocemos como una voz humana. Este proceso (manipulación digital) no es gratuito, es la traducción sonora del anhelo de extender la duración de un evento, que poetiza a su vez, la reacción frente a la muerte de la madre del artista. El título de la obra “Ultra Madre” responde a la interrogante generada por el fenómeno de la muerte: la impermanencia de un cuerpo humano frente a la durabilidad de la piedra (el arco colonial). La pieza sonora que acompañó a la obra tuvo una recepción nula de parte del público⁹²; en este sentido, la voz inicial de la grabación

⁹² Así lo sugirió el artista Andrés Bedoya en una entrevista personal.

sufrió una suerte de doble silenciamiento. (2) Las mujeres que participaron de la obra murmuraban durante la performance, acallando su propia voz. Procuraron darle primacía a la presencia de su cabello y al ensamblaje: cabello-piedra. En este sentido, reconocí que el silencio de la voz humana significa una apertura a las presencias no-humanas, tanto en el paisaje sonoro como en el ambiente, a nivel material. En este caso (dado que mi atención no estaba necesariamente concentrada en el paisaje sonoro de la ciudad), sino en la obra, (desde una percepción imaginaria), noté que el silencio de la voz humana posibilita un énfasis especial en la materialidad: el cabello y la piedra en su dimensión más primordial.

La piedra, inseparable de sus cualidades de petrificación, dureza, condensación me condujo a recordar el enfriamiento de lava volcánica, la energía concentrada y detenida. Por otro lado, el cabello, en sus suaves ondulaciones y su nexa con el cuerpo humano, sugiere más bien una materialidad en flujo. Una materialidad que se ha comparado con los movimientos acuáticos, la caída de una cascada detenida (detenida para la percepción temporal humana, pero en movimiento desde otra perspectiva temporal).

La relación entre ambas materialidades me encaminó hacia una reflexión sobre la (1) la escritura y (2) la utilización de la materia y las tecnologías del presente. (2) La piedra connota durabilidad, sin embargo, esta noción de dureza en la tradición occidental (la Iliada, la Biblia, el misticismo español) está relacionada al sufrimiento, a un dolor contenido. Más concretamente en la relación del cuerpo humano en comparación con la durabilidad de la piedra produce un tipo de deseo de dureza y durabilidad inalcanzable, imposible para el cuerpo humano. En este sentido noté que esta noción de imposibilidad y “de sufrimiento humano innato”, produce una noción específica de corporalidad y un deseo de expandir nuestro tiempo de vida, nuestra resistencia física y psicológica, nuestra noción de productividad y de temporalidad. Esta manera de conceptualizar

el cuerpo, a su vez, deviene en una manera de pensar la tecnología y el cuerpo⁹³: como mejoramiento y compensación. ¿Podría esta manera de pensar el cuerpo, ser responsable de la necesidad humana de la extracción de materiales fósiles? El material lítico que anhelamos para saldar nuestra vulnerabilidad. En este sentido, (estas ideas necesitan de una reflexión más profunda) imagino que nuestras necesidades y consumos materiales se generan en nuestra manera de percibirnos a nivel corporal.

En la percepción del cabello como material fluido reconocí que existe otra noción de lo corporal (más ampliamente estudiado por las teorías feministas): el cuerpo es una entidad acuática que utiliza la fuerza de la fluidez y las corrientes para expandirse sobre el espacio, lo informe, e impredecible. Esta manera de pensar e imaginar el cuerpo humano, a su vez, podría generar otra manera de pensar las tecnologías y nuestra relación con la materia. Por otro lado, si ambas percepciones del cuerpo existen, tal vez la conjunción de ambas pueda generar nuevas maneras de relacionarnos con la materialidad y las tecnologías.

Una de las ideas más importantes que produjo “Ultra Madre” en términos de la voz es la noción de que el silencio de la voz humana abre un espacio que nos permite escuchar “el sonido de las cosas” (Benjamin). El cabello, en su condición de extensión viva/muerta del cuerpo humano en su inmovilidad y silencio, aparentemente no comunica como otras partes del cuerpo o como la voz, por ejemplo. Ya que la obra aísla, o expone, el cabello obviando el resto del cuerpo humano, nos exige poner atención, percibir la potencia del cabello reunido de las participantes.

El auto-silenciamiento de las voces y su estado de presencia/ausencia en la obra, también contribuye a poner en primer plano al cabello y en este cabello la noción de materialidad. La

⁹³ Nociones pertinentes en la era del Antropoceno mencionado en la introducción.

capilaridad que sugiere también una acumulación de energía en la temporalidad, el movimiento constante e imparable del crecimiento del cabello.

El impacto que provoca la reunión de varias cabelleras es poderoso y el acto, o las presencias, puede ser interpretado de una infinidad de maneras. Mi interpretación personal se decanta por reconocer en este gesto una poderosa pero sutil liberación, el cabello es liberado de las trenzas momentáneamente y exhibido. Este gesto no solamente sugiere la liberación de una contención o retención, sino apela al poder de la fluidez acuática. Es inevitable comparar el movimiento colectivo vertical del cabello con una cascada de agua, con las ondulaciones, los rastros que dejan las trenzas deshechas en el cabello, y las nociones de ritmo, movimiento, sonido que este rastro sugiere. Al crear una cascada de cabello, *Ultra Madre* evoca la potencia de la fluidez, no solamente nos dice que “somos agua”, sino que nuestro propio organismo tiene capacidades acuáticas.

6.3 Capítulo III Voces Automatizadas. Espacios Nodales de Vibración

La aparición de voces automatizadas en el paisaje sonoro del altiplano boliviano en conjunción con otras sonoridades y voces humanas me condujo a reflexionar acerca de la manera en la que se aceptan y utilizan las tecnologías foráneas en estos espacios. Suscitó también la noción de “lo abigarrado”, el término utilizado por Zabaleta Mercado para describir la conjunción conflictiva y heterogénea de temporalidades, formas y culturas en Bolivia. El trabajo musical/sonoro de la compositora Elysia Crampton a momentos sugiere la sonoridad de algunos paisajes sonoros, como las ferias andinas. Su trabajo musical/sonoro, especialmente en “Dissolution of the Sovereign...” es capaz de albergar una heterogeneidad apabullante de sonoridades y medios: ritmos que devienen

de distintas tradiciones, espacios, imaginarios culturales, idiomas, sonoridades nuevas y tradicionales, el dialogo entre el pasado colonial y el futuro.

Si pensamos en las reflexiones acerca de una modernidad conflictiva y una heterogeneidad inmanejable en Bolivia, la manera en la que Crampton aborda lo heterogéneo, es políticamente significativa. La heterogeneidad y modernidad conflictiva en Bolivia se ha representado de diversas maneras en el arte, literatura y pensamiento en Bolivia. Una de las apuestas más interesantes y creativas que se proponen abordar la heterogeneidad y modernidad conflictiva es la noción “Ch’ixi” de Silvia Rivera Cusicanqui. Crampton toma esta noción como influencia; sin embargo, sugiere otras estrategias que vienen directamente del manejo del material sonoro en su trabajo. En su descrédito de la palabra escrita y la discursividad: escritura, lenguaje legalista, académico etc. genera una suerte de deconstrucción, un alejamiento del discurso civilizatorio basado en la palabra escrita y el apego a las formas tradicionales⁹⁴. Desde mi perspectiva, existe también una reinterpretación de las formas tradicionales andinas, por ejemplo: en su utilización de “música autóctona” o tradicional andina (*tarqueda*) al principio del track de “Dissolution of the Sovereign...”: (<https://www.youtube.com/watch?v=kyB6J7Hk3sA>, escuchar desde el minuto 00:00 hasta 2:46) que mezcla los sonidos de sintetizador con las sonoridades tradicionales. Por otra lado, está la forma en la que se refiere a los personajes indígenas históricos, que usualmente se representan con solemnidad en las artes bolivianas, a manera de preservación o “rescate” (casi museístico) de las formas, que Crampton resignifica en su narrativa de ciencia-ficción. Este desapego le permite abordar el material sonoro desde un lugar distinto, unir citas musicales (samples) de distintos espacios/tiempos/culturas en un solo gesto sonoro. En “Dissolution of the Sovereign...” es notoria la manera en la que logra concertar distintas tradiciones para armar una

⁹⁴ Así lo sugiere el tratamiento de la voz en “Dummy Track” y “Axacan”, analizadas en este trabajo.

“narración” sonora de ciencia ficción. Su apuesta por abordar los distintos fragmentos musicales que componen la pieza como materia sonora, sin que ninguno de los fragmentos (samples) petrifiquen o se constituyan hegemónicamente. Esta plasticidad le permite unir y concertar los ritmos que devienen de distintas tradiciones. La matriz sonora que alberga los distintos fragmentos sonoros en piezas como “Dissolution of the Sovereign...” no es un lugar que le pertenece necesariamente a algún formato musical o tradición sonora; es una nueva forma que se genera en el encuentro mismo de las sonoridades y sentidos. Hace homenaje a sus referencias conservando parte de su espíritu en la pieza. A diferencia de otras apuestas que buscan explorar la reunión de la modernidad y la tradición dentro de un formato establecido, o apelando a una sola tradición, la de Crampton sugiere un desapego momentáneo de “todas” las tradiciones para construir un espacio sonoro nuevo, en el que participan todas las voces, temporalidades, formas, idiomas y encuentran su lugar en torno a un ritmo conjunto que a su vez muta en la continuidad de la pieza sonora.

El lugar de la voz en su trabajo es interesante; específicamente analicé dos piezas en las que la voz no sigue el formato lírico de la canción pop. La voz en estas piezas es notoriamente no-humana o existe en un devenir máquina, se puede identificar como robótica o digital. En “Axacan” es una voz que hace una interjección y no formula palabras. De manera similar, en “Dummy Track” las risas son utilizadas como instrumentos musicales. En estas dos muestras se explora el uso de la voz fuera del lenguaje (palabras) o canto. Estas voces también sugieren un desapego de las formas tradicionales y de la discursividad, apelan a la experiencia sensorial. Lo humano, está presente en estas voces, sin embargo, se trata de una humanidad ya habitada por lo no-humano. En este sentido, nos permite imaginar un mundo en el que lo no-humano y lo humano coexisten. Su trabajo sonoro explora también la coexistencia de lo orgánico y lo no orgánico. Y suscita nuevas estrategias para abordar lo contradictorio y la hegemonía de formas y discursos.

6.4 El Grito Vegetal

La escultura háptica-sonora *Llankhay* del artista OzZo Ukumari (Oscar Octavio Sosa), busca sensibilizar al escucha/espectador a la vida de las plantas y la existencia de frecuencias invisibles con las que interactuamos sin percibirlo. Para lograr su cometido, le otorga sonido a una pieza rectangular de corteza de abedul. La obra, además, une el sentido del tacto con el de la escucha a través de sensores piezoeléctricos. Al tocar la corteza de abedul, escuchamos un sonido que corresponde a nuestro propio movimiento sobre la superficie de la corteza. El sonido en *Llankhay*, desde mi perspectiva, es similar a una voz humana, un alarido digital. La importancia de la voz humana, en parte, reside en el hecho de que sugiere una firma sonora, cada ser humano tiene una voz única y características que le pertenecen exclusivamente a ese individuo. Para la percepción humana, la voz es capaz de dotar de cierta noción de individualidad y personalidad a quién la posea. La obra genera una reflexión acerca de la voz: de su capacidad afectiva y la posibilidad de sensibilizar al ser humano. Sin embargo, en *Llankhay* y otras exploraciones artísticas similares, también llama la atención el uso de la tecnología: sensores, micrófonos etc. que amplifican los sonidos inaudibles al oído humano producidos por las plantas. La tecnología es usada para producir nuevas maneras de experimentar y de conocer el mundo. Pero también apunta al hecho de que tenemos una relación mucho más arraigada y familiar con nuestros aparatos tecnológicos que con otros seres no-humanos. Devela además el hecho de que dependemos de las tecnologías para maravillarnos y/o percibir la presencia de una planta. ¿Es posible el desarrollo de nuestras capacidades sensoriales sin la utilización de aparatos tecnológicos? ¿Qué implicaría esta posibilidad?

Parte del potenciamiento de la experiencia del cuerpo humano está en el reconocimiento de que la interacción: planta-humano-máquina-frecuencias genera un nuevo objeto, una nueva situación; no

se trata ya de un ser humano frente a una planta, ya que en la recepción de esta obra hacemos uso de un instrumento háptico-sonoro. Un instrumento, una situación, una presencia, que congrega a varias entidades en una interacción lúdica, en una escritura sonora asémica sobre un territorio estriado, se constituye además en una nueva escritura (archi-escritura), que requiere movimiento y tacto, un dibujo, una huella que debe ser producida en el momento mismo de su recepción. Funciona a varios niveles, produciendo varios sonidos: sin el tacto, produce un *dron*, sonido constante (*Llankhay* 00:12) que no se detiene cuando se toca la pieza. El sonido áspero que se presenta con el tacto, a momentos, evoca una respiración, una voz. El tacto, el recorrido sobre el territorio de la corteza, produce un dibujo sonoro y efímero, en tiempo real. Existe algo placentero en la sensación de aspereza, el grano de la voz (Barthes) que pasa también al plano de lo háptico en *Llankhay*. Es el recorrido del sonido por un cuerpo que marca una presencia, una noción de presencia total, el ahora. En este caso, se trata de un presente junto a otros, no-humanos, en la producción de sonido y recorridos invisibles sobre el cuerpo de la corteza.

Pienso en la noción de “hungry listening” (escucha hambrienta) de Dylan Robinson. Robinson se refiere a una normatividad de la escucha, revela y explora las formas en las que “la escucha” ha sido históricamente confinada a un marco de referencia (la normatividad es parte de las perspectivas coloniales), en el que escuchar “bien” significa entender y capturar el “contenido” de lo que se dice, los datos, o hechos, la estructura musical. La escucha hambrienta para Robinson se concentra en priorizar la certeza de la información antes que la sensación afectiva, la textura del sonido, el timbre. Sin embargo, existen otras posibilidades de escucha que quedan relegadas al priorizar esta episteme, por ejemplo: el sonido como material curativo, la escucha como recepción de energía, la música/el sonido como ley o material de transacción entre entidades humanas y no-humanas etc. Si existen maneras distintas de escucha, existen otras maneras de percibir la

corporalidad y sensorialidad, por ende, las relaciones que forjamos con la materia y las tecnologías. En este sentido, es evidente que la sensibilización y el incremento de las capacidades humanas, se debe dar a través de otro tipo de prácticas, otro tipo de tecnologías interiores que no necesariamente dependan de máquinas y artefactos.

6.5 Capítulo V. La Voz Interior Contra la Voz Comunitaria

En el capítulo V, analicé dos relatos enfocándome en la representación de la voz interior: la novela *98 Segundos Sin Sombra* de Giovanna Rivero y el cuento “Chaco” de Liliana Colanzi, ambos relatos provocan una reflexión acerca de la voz interior y el silencio. En ambos, la voz narrativa de los protagonistas (voz interior) se posiciona contra las voces comunitarias. En *98 Segundos Sin Sombra*, se utiliza el recurso del diario personal: el diario, es la novela. La novela se construye bajo la premisa de que la escritura del diario le permite al personaje de 16 años formarse en una auto-escucha constante. Por diversas razones, la protagonista se ve impedida de hablar o exponer sus ideas en su comunidad y núcleo familiar, a su vez, no encuentra un lugar donde ser escuchada. La invade un deseo de fuga que está guiado por una sensación de opresión; esta sensación se genera en las relaciones sociales, pero también en los notorios cambios del ambiente. La presencia del narcotráfico es latente, la sensación de ahogo se materializa en las voces de los personajes. En ambos relatos, las voces de los personajes están afectadas por distintas alteraciones que interrumpen su fluidez. En la novela, se hace más énfasis en la interrupción de la respiración de los personajes que en el habla o la voz en sí. El personaje planea y piensa su huida en silencio, en una especie de auto exilio de la voz que solamente existe en la escritura secreta del

diario. Fugarse del espacio sonoro comunitario produce su posterior huida física. Escapa con un sospechoso gurú, le quita el suministro de respiración a la abuela y “rapta” al bebé de la familia.

La voz interior también ocupa un lugar primordial en el cuento “Chaco” de Liliana Colanzi. De manera similar a la novela, el protagonista está en la transición hacia la adultez y vive al margen de su núcleo familiar; la narración sucede en primera persona. En el cuento de Colanzi las voces de los personajes presentan alteraciones significativas (de forma muy similar a la novela): tartamudeo, asma, delirios etc. Las voces humanas añaden al paisaje sonoro fragmentado, lleno de ruido e interferencias. De una manera más acentuada que en la novela, el cuento construye un medio ambiente tóxico e insalubre; no solo los personajes generan un espacio en decadencia, esta decadencia se presenta también en algunos rasgos del paisaje: el cielo contaminado por las “fábricas de cemento” produce asma en los pobladores y otras señas como “un oso perezoso con la espalda calcinada” refiriéndose a los incendios de la región (calentamiento global, desmonte forzado). Estas alteraciones en el paisaje están en sincronía con las alteraciones en las voces de los personajes.

El personaje principal es habitado por la voz de un indígena: esta situación de la voz parece describir el “double bind” de Bateson, al que se refiere Silvia Rivera Cusicanqui en *Un Mundo Ch'ixi es Posible*, sin embargo, estas dos voces no están necesariamente destinadas a generar una tensión creativa, ambas coordinan y cooperan en sus actos de violencia y asesinatos. El hecho de que el nombre del indígena mataco sea: “El Vengador” nos remite a la trama de la venganza indígena por un pasado de desposesión y violencia. En este caso, hace referencia al hallazgo de petróleo en el territorio de los maticos, su violenta expulsión y violaciones a las mujeres. La novela indigenista *Raza de Bronce* (1919) de Alcides Arguedas exploró este tema en la región andina de Bolivia. Casi 100 años después, el cuento de Colanzi revisita el binarismo: indios vs.

blancos, sin embargo, en “Chaco”, se unen ambas voces en un solo cuerpo. Las voces que representan a cada bando no están en pugna, a diferencia de *Raza de Bronce*, u otros relatos de venganza, ambos personajes: el muchacho y el mataco, existen al margen de sus comunidades. El Vengador convence al muchacho de matar al abuelo. Sin embargo, en una trama de venganza, la muerte del abuelo (el más directo responsable de los hechos pasados), podría haber significado el final de la violencia, sin embargo, después de esta muerte, los asesinatos no paran. La ola de violencia sugiere que no se trata (solamente) de un ajuste de cuentas. La visión de la “niebla roja”, el sonido de las chulupacas que ofusca, o interfiere la voz interior, son dos percepciones sensoriales que aparecen cuando el personaje: muchacho-mataco (las voces) decide(n) matar a otra víctima. La unión de estas voces responde a otro fenómeno más allá de la trama de venganza. Las voces interrumpidas y alteradas que representan la interioridad de los personajes están en sincronía con los ambientes quebrados y ruidosos. La rabia desbordante de los personajes está indirectamente relacionada a la destrucción del medio ambiente en el que habitan los personajes.

La manera en la que se representa la voz interior en el cuento y la noción de un mundo individual que se construye y crece silenciosamente (desde la perspectiva de la comunidad), ruidosamente (desde la perspectiva interna del protagonista) en contra de la comunidad, suscita una reflexión sobre la voz interior. El espacio de la voz interior, ese espacio virtual descrito por Connor, es íntimo mas no enteramente aislado del exterior, de los rumores o cambios del ambiente.

Por otro lado, el espacio de la voz interior es también un lugar de indefinición, ya que las voces están presentes pero ausentes, silentes pero audibles, este es el lugar en el que se construyen las fábulas, las ideas contradictorias, las auto impugnaciones, pero a la vez, es el espacio en el que se elaboran las decisiones, la consciencia. En este sentido, sería difícil determinar si el personaje habitado por otra voz en el relato solamente imagina que es habitado por otra voz, y en realidad

está en diálogo con su propia voz. A pesar de las indeterminaciones, la voz interior es el espacio ulterior donde se produce el sujeto, el lugar de la moral, de la consciencia. Por ende, de un sentido individual de justicia. En *A Voice and Nothing More*, Mladen Dolar reflexiona acerca del Daemon de Sócrates, una voz interior que actuaba como una especie de guía filosófica y moral. Esta voz disuadía a Sócrates de tomar parte activa en la vida política. De acuerdo con Dolar, la voz (interior) pertenece a la ley moral en oposición a las leyes escritas de la comunidad. El autor describe, además, como en *Antígona* existe una división marcada entre las leyes divinas no escritas y las leyes humanas de la *polis*. En este sentido, sostiene que la voz es sustentada por las leyes no escritas y una división entre moralidad y legalidad. En esta división la moralidad se concibe como un asunto de la voz y la legalidad como asunto de la escritura.

Socrates is a creature of the voice. It is not only that he committed nothing to writing, so that his revolution in thought was supported merely by the voice, the voice which vanished without trace, as voices do, but keeps reverberating through the history of philosophy, his act of thought being sustained merely by the voice divorced from the letter; it is also that this support in the voice itself takes support from his inner voice, his daemon, of which he was merely the agent. This Socratic theme will be taken up by a whole tradition, although often in ways that differ greatly from the source: the voice of conscience started to function as the firm guide in ethical matters, the bearer of moral injunctions and commands, the imperative inner voice, inescapable and compelling in its immediacy and overwhelming presence, a voice one cannot silence or deny—should one do so, a disaster is certain to follow. It is a voice which circumvents all discursive argument and offers firm ground for moral judgment beyond discursivity, beyond the intricacies of deductions, justifications, and deliberations. Its allegedly infallible authority stems from beyond logos. (Dolar 85).

En ambos relatos, la voz interior es el lugar donde se forman los individuos frente a la comunidad y/o la ley, sin embargo, los relatos sugieren también que la voz interior no está enteramente desconectada de su ambiente. La insalubridad del ambiente y la violencia pasada no resuelta parece afectar a los protagonistas y sus decisiones. En ambos relatos, la autoridad infalible de la voz interior conduce a los personajes a transgredir la ley de la comunidad.

Ya que la novela de Rivero es un *bildungsroman*, y el cuento de Colanzi se concentra en un sujeto en formación, parecen estar destinados a cumplir (entre otras) una finalidad didáctica.

Ambos relatos se concentran en construir ambientes insalubres en los que los personajes no pueden vivir y literalmente no pueden respirar. Ambos personajes, a su vez, no tienen lugar en el espacio sonoro comunitario, no poseen una voz. Las situaciones los empujan a una vivencia aislada, una voz interior que sostiene la totalidad de su experiencia. Ya que estos relatos suceden en espacios peri-urbanos de Bolivia, también generan críticas acerca del país, las relaciones sociales y silencios en Bolivia. Nos advierten que el silenciamiento de las voces no escuchadas y su autoconfinamiento, eventualmente podría producir fugas y/o resultados devastadores.

6.6 Ejercicio de Auto-Escucha

Elegí utilizar la primera persona en varios momentos de la escritura de este documento. La elección de escribir en primera persona me involucra (inevitablemente) como sujeto, como individuo, también producto de una cultura y una condición social específica. Estudiar el funcionamiento de “la voz” en obras bolivianas, siendo boliviana, me empujó a pensarme como un sujeto abigarrado. En medio del conflictivo encuentro de culturas y voces. Al escuchar mis reflexiones sobre las obras percibí intensamente la noción de lo *Ch'ixi* (Rivera). Al pensar el fenómeno de “la voz interior” y ejercitar la audición de esa voz, percibí: intenciones, deseos, reflexiones, en ocasiones contrarias, que pretenden (cada una por su lado), guiar el proceso de escritura. No diría que se trata de dos (o más) voces, es más bien la voz interior que adopta distintas intenciones, reflexiones, procedimientos que surgen de la memoria.

Aparecen momentáneamente, oscilantes, distintas influencias, leves diferencias entre tonalidades. La voz interior se conecta, a momentos, con saberes o tendencias muy antiguas, que se revelan como flujos acuáticos con distintas intensidades. Efectos y afectos, contagios,

momentos pasados que dejaron alguna huella en el organismo y se grabaron en la memoria. La memoria es finalmente, el suministro de la escritura. Todo lo escrito es siempre una reverberación, un producto antiguo como la luz de los astros. El presente existe en el acto de elegir, en el movimiento del cuerpo mientras escribe; en la respiración. El acto de elegir invoca un intenso presente, un “ahora”: ¿por qué “esta” palabra? ¿por qué no, esta otra? El acto de elegir “algo” de ese caudaloso río de posibilidades, involucra a la voz interior. Es esencialmente un acto de escucha. Jalar un hilo de esa galaxia de conexiones que es la memoria. La llegada de cada palabra a la página requiere de una evocación (recall); sin embargo, no es libre, estas llamadas a la memoria siempre pasan por una serie de elecciones, obedecen a una (o más) intenciones, filtros, pactos culturales, sociales -negociaciones-.

Esto que está escrito aquí proviene del sistema: memoria-escucha-voz-movimientos del cuerpo. Llamémosle voces a las tendencias que surgen en el sistema-escritura. Una de las “voces” persigue el análisis racional, esta voz proviene de una práctica de escucha, una manera de recepción y educación del cuerpo. Esta voz, ordena, tiene un objetivo. Esta voz hambrienta⁹⁵ fagocita los sentidos, establece las pruebas, fija los hechos; anhela, un manejo de datos puramente racional. Es la escucha luminosa que mira, la lucidez que desentraña sospechas, hacia la luz...dice.

Existe otra voz que se expande como una materia líquida, se reproduce en el ritmo, como un organismo vivo parasitario y dependiente de la respiración. Vive en la cadencia. Si el ritmo se detiene esta voz se extingue... Esta es la voz que busca comunicar la experiencia vivida. El reto de fijar el impacto de la experiencia sensorial y emotiva. El placer, el miedo, la desesperación, la calma. La experiencia desbordante que se comunica a través del ritmo; aquí es imperante gobernar el silencio.

⁹⁵ Ver: Hungry Listening de Dylan Robinson.

En ciertos momentos logro reunir ambas voces dentro de un ritmo. Son momentos de júbilo, de estar “en” el ritmo... Sin embargo, algo del ambiente, un “glitch” de la memoria, un ápice de contradicción, la hegemonía de una u otra voz, las detiene... Continuar escribiendo a pesar del abandono del ritmo, significa (puede significar): brechas, redundancias, digresiones, espacios irresueltos, contradicciones. Escuchar cada una de estas voces con atención es un proceso de intenso aprendizaje.

Volver a leer lo escrito, editar, eliminar, es siempre una tarea placentera. Sin embargo, me propongo leer sin borrar, leer escuchándome. Aprendo a reconocer los momentos en los que las voces están en pugna. Percibo cada vez con más claridad las redundancias y obviedades. En una relectura apresurada de este documento (en la que no me otorgué el placer de una edición más radical), percibí la forma más idónea para este trabajo. Esa lectura final me mostró las posibilidades de ambas voces, y las intrusiones de otras. Escuchar mi propio texto me permite “ver” los territorios donde habitan los “estilos”, como si ocuparan tipografías distintas. En la relectura final visité espacios baldíos, espacios indeterminados y hostiles a la lectura, en estos lugares sentí la ausencia de la voz-sensorial. Aprendí que aproximarse al arte sonoro, pensar la voz, es una práctica que exige la participación de todo el cuerpo. Escuchamos, finalmente, con nuestro organismo entero.

Después de la relectura me detengo en una reflexión: tres de las obras analizadas utilizan tecnologías más recientes. Procesos digitales, micrófonos, sensores. Pienso en la noción aymara del pasado y el futuro: el pasado es lo que está adelante, lo que puedes ver. El futuro se escucha, pienso... El futuro es el pasado recóndito, lo antiguo, lo arcaico, las placas tectónicas. Especulo una historia imaginaria de las tecnologías humanas, pienso en la voz como tecnología....

En varios momentos de mi análisis surgió la noción de prótesis y compensación. Nuestra vida junto a nuestros objetos, treinta trillones de toneladas de objetos que son, finalmente, una extensión del organismo humano colectivo sobre la tierra. La tecnosfera que consume a la biósfera. Percibo nuestra humanidad compartida de una manera muy intensa. Al pensar la voz interior, la respiración, la consciencia, la meditación, el silencio, pienso en tecnologías interiores. Tecnologías no-objetuales, invisibles, que se desarrollen desde adentro, aprovechando los recursos del propio organismo humano. Asumo la escucha, como una capacidad que es posible expandir, afinar, desarrollar, explorar. Pienso en la meditación, que es capaz de regular los latidos del corazón, la temperatura del cuerpo, la respiración. Si el futuro es posible, será un mundo de tecnologías interiores.

Bibliografía

- Achterhuis, Haff. (Ed.). 2001. *American Philosophy of Technology: The Empirical Turn*. Translated by Robert P. Crease. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Adams, Alastair A. 2015. "What effect has the DAW had on the composition of modern orchestral film music?" Dissertation, University of Central Lancashire.
- Adams, Alastair. "What Effect has the DAW had on the Composition of Modern Orchestral Film Music?", Perspective: A forum for Film TV, and Media Composers, 15 September 2016. perspectiveforum.net/2016/09/15/what-effect-has-the-daw-had-on-the-composition-of-modern-orchestral-film-music/.
- Adar, Adriene. Interviewed by Sarah Cascone, "It Turns Out Plants Make Noise as They Grow—and a New Sound Art Show at the Brooklyn Botanic Garden Gives You a Chance to Listen". *Art Net*. Augst 27, 2019. <https://news.artnet.com/art-world/plant-sounds-brooklyn-botanic-garden-1635949>
- Allen, Catherine J. "Stones Who Love Me". *Archives des Sciences Sociales des Religions*. 174, avril-juin 2016, pp. 327-346.
- Aramayo, Adriana. Entrevista Personal. Conducida por Naira Corzón Cortez, enero 2022.
- Armisen, Antonio. "Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética", *Bulletin Hispanique*. 87-3-4, 1985, pp. 277-303.
- Arnold, Denise Y. *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierra en los andes*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, *Serie: Etnografías 1*, 2017.
- Arnold, Denise Y. y Yapita, Juan de Dios. *Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. Instituto de Lengua y Cultura Aymara, *Serie: Etnografías No. 6*, 2018.
- Artaraz, Kepa, Calestani, Melania. "Vivir bien, entre utopía y realidad". *Tabula Rasa*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, Colombia, No. 18, enero-junio 2013, pp. 105-123, https://www.academia.edu/21834879/Vivir_bien_entre_utope%C3%ADa_y_realidad
- Attali, Jacques. *Noise: Political Economy of Music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- Bachelard, Gaston. *The Dialectic of Duration*. Manchester, U.K.: Clinamen Press, 2000.
- Baigorri Laura. "El sonido de lo intangible. Arte, tecnología y energía en la obra de Ozzo." *Cognosensible*. Colección Retratos Tempranos. A ediciones. La Paz, Bolivia, 2017 pp.31-38.

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press. 1981.
- Ballivián, José. *Post-Delirios*. 2018, Centro Cultural de España en La Paz, Bolivia.
- Bantle. “The Sulfur Cycle as described by Elmer Robinson and Robert C. Robbins.” 25 julio 2012, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Sulfur_Cycle_%28Ciclo_do_Enxofre%29.png.
- Barragán, Rossana. “Entre polleras, lliqllas y ñañaacas. Los mestizos y la emergencia de la *tercera república*”. *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*. Institut français d’études andines, 1992. <https://books.openedition.org/ifea/2290?lang=es>.
- Baudelaire, Charles. *El Spleen de París*. Ediciones el Aleph.com, 1999.
- Baer, David. “Tempo - The Last DAW Frontier?.” *Sound Bytes Magazine*, mayo 2013. <http://soundbytesmag.net/tempo-thelastdawfrontier/>
- Barker, Paul. *Voice Studies Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Konstantinos Thomaidis and Ben Macpherson, eds. New York: Routledge, 2015.
- Barthes, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas: 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1981.
- _____ *Lo obvio Y lo obtuso: Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona, Paidós, 2009.
- _____ *El grado cero de la escritura*, México: S.XXI, 1989.
- _____ *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Bedoya, Andrés. *Ultra Madre*. 2009, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.
- _____ “Andres Bedoya. Ultra Madre. Installation documentation.” *YouTube*, uploaded by celestinoverde, 2 Sept. 2013, www.youtube.com/watch?v=wswJ5FkBHEE&feature=youtu.be.
- _____ *Ultra Madre Instalación Performance*, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia, 2009.
- Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Editado por Eduardo Subirats. Madrid: Taurus, 1991.
- _____ *Walter Benjamin, Selected Writings Vol. 1 (1913-1926)*. Editado por Marcus Bullock y Michael W. Jennings. England: Belknap Press Cambridge, Massachusetts London, 2004.
- Bennet, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham N.C: Duke University Press, 2010.

- Betanzos, Juan Diez de en Millones y Barrón. “Estudio del concepto de piedra y animación de la piedra en los Andes centrales”. *Anales de Antropología*. 51, 2017, pp.11-22.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Brabec de Mori, Berndt. “Sonic Substances and Silent Sounds: an Anthropology of Ritual Songs”, En: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*: Vol 13: Iss. 2, Article 3, 30).
- Brown, Philip, et al. *The Global Auction: The Broken Promises of Education, Jobs, and Incomes*. New York: Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Borsuk, Amaranth. *The Book*. 1 ed. Cambridge Massachussets, London England: The MIT Press, 2018.
- Cage, John. *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, 1961. <https://youtu.be/jS9ZOIFB-kl>
- Caillavet, Chantal. “Sansón en los andes o del buen uso del cabello: representaciones autóctonas y coloniales”. *Etnias del norte: Etnohistoria e historia del Ecuador*. III.3. Lima: Institut français d'études andines, 2000.
- Callisaya, Apaza Gregorio. *El español de Bolivia. Contribución a la dialectología y a la lexicografía hispanoamericanas*. 2012, Universidad de Salamanca. Tesis Doctoral. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/121133/DTI_CallisayaApazaGregorio_Tesis.pdf.
- Cavallo, Guglielmo, Roger Chartier, and Lydia G. Cochrane. *A History of Reading in the West*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1999.
- Cixous, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Chapa, Juan. “Materialidad de la palabra, Manuscritos que hablan”. *Separata Revista Estudios Bíblicos, Facultad de Teología San Dámaso*, Vol. LXIX. Cuad. 1., 2011. https://www.academia.edu/32218633/Materialidad_de_la_Palabra_Manuscritos_que_hablan_pdf
- Chartier, Roger. *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “In the Middle, Peace, Love and the Middle Ages, Do Stones have souls?” Thursday, November 21, 2013. <https://www.inthemedievalmiddle.com/2013/11/do-stones-have-souls.html>
- Cohen, Jeffrey Jerome. *Stone. An Ecology of the Inhuman*. University of Minnesota Press, 2015.

- Connor, Steven. "Writing the white voice," a talk given at the Sound, Silence and the Arts Symposium, Nanyang Technological University, Singapore, 2009. Found on the author's website, <http://www.stevenconnor.com> (accessed May 2013).
- Cox, Trevor. *Now You're Talking. Human conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence*. Counterpoint, 2018.
- Castro, E. Viveiros de. *La mirada del Jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires. Tinta Limón, 2013.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2005.
- Chion, Michel, and James A. Steintrager. *Sound: An Acouological Treatise*. Durham: Duke University Press, 2015.
- Clifford, J. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa. 1999.
- Cohen, Jeffrey J. "A Letter from Jeffrey J. Cohen to Elysia Crampton". *Dis Magazine*. dismagazine.com/disillusioned/discussion-disillusioned/78786/a-letter-from-jeffrey-j-cohen-to-elysia-crampton/, último acceso 2 de febrero de 2020.
- Colanzi, Liliana. *Nuestro Mundo Muerto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora Srl. 2014.
- Colombi Nicolía Beatriz. "El Viaje y su relato". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (2006): 11-35.
- Connor, Steven. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000.
- _____. "Writing the White Voice". *Steven Connor*. 2009. <[stevenconnor.com](http://www.stevenconnor.com)> marzo 2018.
- Clayton, Michelle. *Poetry In Pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. University of California Press, 2011.
- Crampton, Chuquimia Elysia Ft. Why Be y Chino. "Dummy Track." *Apple Music*. <https://music.apple.com/us/album/dummy-track-single/1118124089>
- Crampton, Elysia. "Axacan." *American Drift*. Blueberry Records. 2015. LP.
- _____. "Dummy Track." *Elysia Crampton Presents: Demon City*. Break World Records. 2016
- _____. "Flora's Theme". Williams Street Records. 2016. Single
- _____. "Dissolution of The Sovereign, A Time Slide into The Future. (Or: A Non-Abled Offender's Exercise in Jurisprudence)." *Last FM*, [https://www.last.fm/music/Elysia+Crampton/_/Dissolution+of+The+Sovereign:+A+Time+Slide+Into+The+Future+\(Or:+A+Non-Abled+Offender%27s+Exercise+in+Jurisprudence\)](https://www.last.fm/music/Elysia+Crampton/_/Dissolution+of+The+Sovereign:+A+Time+Slide+Into+The+Future+(Or:+A+Non-Abled+Offender%27s+Exercise+in+Jurisprudence)) ultimo acceso: 21, 2016.

- _____. Crampton, Elysia. “The Queer Ecologies of Elysia Crampton” Interview by Steph [Kretowicz](#). *Red Bull Music*, September 21, 2015, <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/09/elysia-crampton-interview>
- _____. “Elysia Crampton on Severo, the State and Survival.” *Dazed*, 26 julio 2016. www.dazeddigital.com/music/article/32187/1/elysia-crampton-on-severo-the-state-and-survival. Último acceso Feb. 2022.
- _____. “Elysia Crampton on the Convergent Identities of new album Spots y Escupitajo.” Interview by [Cameron Cook](#). *The Vinyl Factory*, May 26, 2017, <https://thevinylfactory.com/features/elysia-crampton-interview-spots-y-escupitajo/> Último acceso 11 Feb. 2022.
- Crutzen, P.J. y Stoermer, E.F. “The Antropocene”. *Global Change Newsletter* N°41, May 2000, pp. 17-18.
- De Berduccy Sandra. (Aruma). *Puschka UHF Video para T.V en blanco y negro*. 2011.
- _____. “E-Aruma:: Project.” *Vimeo.com*, vimeo.com/aruma/e-aruma. Accessed 11 Feb. 2022.
- De Re, Caterina in Oliveros Pauline. *Deep Listening A Composer’s Sound Practice*. iUniverse, 2005.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Siglo Veintiuno Editores, 1987
- _____. *La Diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.
- _____. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesestas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos,1980.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Dolidon, Anabelle. “Barthesian idiorrhythmic forms of micro-resistance in the work of Jocelyne François”. *Forum Modern Language Studies*, 46. 2010, pp. 310–320.
- Donelli, Federico. “La Cuestión de la autopista de Tipnis”. Academia. Edu. https://www.academia.edu/5037881/Bolivia_la_cuesti%C3%B3n_de_la_autopista_de_Tipnis Last Access 3/26/2022.
- Duchesne Winter, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes: Inscripciones Latinoamericanas*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, 2009.
- Dutoit, Thierry. *An Introduction to Text to Speech Synthesis*. Netherlands: Springer Science and Business Media, 2013.
- _____. “A Short Introduction to Text-to-Speech Synthesis”. scgwww.epfl.ch. TTS research team, TCTS Lab. Mons, Belgium, 1996.

- Eshun, Kodwo, *More Brilliant than the Sun*, London: Quartet Books, 1998.
- El Diario. “Catalogan Bienes de Virgen más Pequeña del Mundo.” *El Diario*, 24 de junio de 2018. https://www.eldiario.net/noticias/2018/2018_06/nt180624/cultural.php?n=53&-catalogan-bienes-de-virgen-mas-pequenía-del-mundo
- Fernández Bravo, Álvaro, “Los relatos de viaje en América Latina”. *Explora*. miriampendibene.files.wordpress.com, septiembre 2017.
- Fitzgerald, Colin. “Elysia Crampton (Break World). The 70 Best Albums of 2018”. *Pop Matters*, diciembre 20, 2018. <https://www.popmatters.com/best-albums-of-2018-2622492661.html?rebellitem=49>.
- Frischmann, Brett M. 2014. “Human-Focused Turing Tests: A Framework for Judging Nudging and Techno-Social Engineering of Human Beings”. *Cardozo Legal Studies, Research Paper No. 441*. SSRN.
- Frischmann Brett y Selinger Evan. “Being Human in the Twenty First Century: How Social and Technological Tools are Reshaping Humanity”. 2016. <https://nexa.polito.it/nexacenterfiles/frischmann2016.pdf>.
- _____. “Robots Have Already Taken Over Our Work, But They’re Made of Flesh and Bone”. *The Guardian*, septiembre. 27, 2017. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/sep/25/robots-taken-over-work-jobs-economy>.
- Freinkel, Susan. *Plastic, a Toxic Love Story*, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2011, 28.
- Foucault, Michel. *Technologies of the Self: A seminar with Michel Foucault*, The University of Massachusetts Press, 1988.
- Gagliano, Monica. “In a green frame of mind: perspectives on the behavioural ecology and cognitive nature of plants”. Published online 2014 Nov 21. AOB Plants. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4287690/> Last access: 3/24/ 2022. García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. Editorial Sudamericana, 1995.
- García, Sonia M. “Elysia Crampton: Beyond the horizon of coloniality.” *Flashart*, noviembre 7, 2019. <https://flash---art.com/article/elysia-crampton-beyond-the-horizon-of-coloniality/>.
- Gander, Forrest. “The Future if the Past: The Carboniferous and Ecopoetics.” *Chicago Review*. Ed. Chicago Review. 2/3 ed. 56. Chicago: Chicago Review, 2011. 216-221.
- Gershon, Walter S. “Vibrational Affect: Sound Theory and Practice in Qualitative Research”. *Cultural Studies, Critical Methodologies*. Vol. 13, no.4, 2013, pp. 257-262
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2010; 2012.

- Guimarães Rosa, João. *Campo general y otros relatos*. Mexico: FCE, 2001.
- Haraway, Donna J. *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Hernández, Felisberto. *Nadie encendía las lámparas*. vol. 361, Madrid: Cátedra, 1993.
- Herrero, Amaranta. “Navegando por los turbulentos tiempos del Antropoceno”, *Ecología Política Cuadernos de Debate Internacional*. Barcelona. Fundacion ETN e Icaria Editorial. No. 53, junio 2017, pp. 18-25. <https://www.jstor.org/stable/26333533>
- Homero. *Iliada*. Edición de Antonio López Eire, Cátedra, 2007.
- Huanca, Donna. *Lengua de Bartolina Sisa*. Travesía Cuatro. Madrid, 2001.
- Hugill, Andrew. 2019. *The Digital Musician*. New York: Taylor and Francis.
- Ihde, Don. *Technology and the lifeworld: From garden to earth*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Insurgentes*. Dirigido por Jorge Sanjinés. Ukamau, 2012.
- Jay, Martin. “The Disenchantment of the Eye, Surrealism and the Crisis of Occularcentrism”. *Visual Anthropology Review* Volume 7. Number 1, Spring 1991. pp. 15-38.
- Khan, Douglas. *Sound, Water, Meat, The history of Sound in the Arts*. Michael Zwerin, A Lethal Measurement, in John Cage, ed. Richard Kostelanetz (New York: Praeger, 1970), 166). pp.163.
- _____. *Noise, Water, Meat A History of Sound in the Arts*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- Larson, Brooke, Harris, Olivia. *Ethnicity, Markets and Migration in the Andes, at the crossroads of history and anthropology*. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Larson, Kay. *Where The Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and The Inner Life of Artists*. The Penguin Press, New York, 2012.
- La Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia. Ley de Derechos de la Madre Tierra. No. 071, 21 de diciembre de 2010, <https://bolivia.infoleyes.com/norma/2689/ley-de-derechos-de-la-madre-tierra-071>. Ultimo acceso 20 de marzo. 2020.
- La Belle, Brandon. *Lexicon of the Mouth. Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury, 2014.
- Lefebvre, Henry. *Rythmanalysis, Space Time and Everyday Life*. New York: Continuum, 2004.
- Lewy, Matthias. “Más allá del ‘punto de vista: sonorismo amerindio y entidades de sonido antropomorfas y no-antropomorfas.” *Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Estudios Indiana* 8, 2015, pp. 83-98,

https://www.academia.edu/17243740/M%C3%A1s_all%C3%A1_del_punto_de_vista_sonorismo_amerindio_y_entidades_de_sonido_antropomorfas_y_no_antropomorfas_2015

Lubner, Rafael. “*Elysia Crampton: Geology, Futurity, Fugitivity*”, Paper delivered at the Association for the Study of the Arts of the Present's Hong Kong Symposium, 2019. https://www.academia.edu/40046296/Elysia_Crampton_Geology_Futurity_Fugitivity

Lyden, Jacki, host. “The Sound of Thirsty trees.” *All Things Considered*, NPR KQED, 28 April 2013, <https://www.npr.org/2013/04/28/179675435/the-sounds-of-thirsty-trees>.

Mackay, Christopher S. *The Hammer of Witches. A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. Cambridge University Press, 2009.

Makaran Gaya, Lopez Pabel. *Recolonización en Bolivia. Neonacionalismo Extractivista y Resistencia Comunitaria*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Massumi, Brian. “Notes on the Translation and Acknowledgements”. in Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Mamani, Yola. <https://sercholaestademoda.blogspot.com/2015/03/las-trenzas-de-chola.html>

Medinaceli, Ximena. *Sariri Los Pastores y la construcción de la sociedad colonial*. Institut Francais d'études andines, Plural editores, Asdi, Instituto de Estudios Bolivianos, 2010.

“Migración En Latinoamérica Y El Caribe - Pies En El Mapa.” *Pies En El Mapa*, 31 Jan. 2022, piesenelmapa.com/migracion-en-latam-y-el-caribe/. Accessed 11 Feb. 2022.

Millones, Luis y Barrón Romero, José Rafael. “Estudio del concepto de piedra y animación de la piedra en los Andes centrales”. *Anales de Antropología* 51, 2017, pp. 11-22.

Mistrorigo, Alessandro. “Manchas De Voz”, De Juan Vicente Piqueras: Metapoesía y Pre-Verbal” *Caracteres: Estudios Culturales y Críticos De La Esfera Digital*, vol. 5, no. 2, 2016, pp.114.144.

Montes de Oca, Ismael. *Enciclopedia geográfica de Bolivia*. La Paz: 2001.

Mumford, Jeremy. “The Taki Onqoy and Andean Nations, Sources and interpretations”, *Latin American Research Review*, Vol. 33, No. 1, 1998, pp. 150-165, <https://www.jstor.org/stable/2503902>

Neimanis, Astrida. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury, 2017.

Newman, Barbara. *Virile Woman to WomanChrist. Studies in Medieval Religion and Literature*. University of Pennsylvania Press, 1995.

Nicómedez Suárez Araúz. *Literary Amazonia: Modern Writing by Amazonian Authors*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.

- _____ *Amnesia Art: The Art of the Lost Object*. New York, N.Y.:Lascaux, 1988.
- _____ *Loén. Un Mundo Amazónico Olvidado*. Santa Cruz: Editorial La Hoguera, 2014.
- _____ Suárez Araúz, Nicomedes. “¿Existe una Literatura Amazónica Boliviana?”, *Aportes de la Comunicación y la Cultura*, Vol. 17. No. 1, junio 20, 2014, http://www.scielo.org.bo/pdf/racc/n17/n17_a19.pdf
- Nielsen, Axel E. “The Materiality of Ancestors. The Materiality of Ancestors Chullpas and Social Memory in the Late Prehispanic History of the South Andes”. [The Materiality of Ancestors Chullpas an.pdf](#)
- Ochoa Gautier, Ana M. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura: Tecnologías de la palabra*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer’s Sound Practice*. iUniverse, 2005.
- Oliveros, Pauline. *Safe to Play. Keynote for just improvisation*. Traducido por Alan Courtis. Ponencia en Queen’s University Belfast, 30 de mayo de 2015.
- Oliveros, Pauline. Cit. en Rodgers, Tara, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham: Duke University Press, 2010, 30.
- Ozzo Ukumari (Sosa Figueroa, Oscar Octavio). *Cognosensible*. Colección Retratos Tempranos. A Ediciones. La Paz, Bolivia, 2017.
- _____ *Llankhay*. 2013, Eberswalde, Alemania.
- _____ “Llankhay”. [Vimeo, uploaded by Arterias Urbanas](https://vimeo.com/82504068), 22 Dec. 2013, vimeo.com/82504068.
- Paz Moscoso, Valeria. *Roberto Valcarcel: Renaming Repression and Rehearsing Liberation in Contemporary Bolivian Art*. Oct. 2016, University of Essex. Tesis Doctoral. repository.essex.ac.uk/id/eprint/17659. Accessed 7 Feb. 2022.
- Peredo Beltrán, Elizabeth, “Antropoceno y Biopolítica: narrativas, resistencias y nuevas epistemologías ante el avance de la frontera extractivista en la Bolivia del Siglo XXI”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 24, núm. 84, 2019, pp. 56-67, <https://www.redalyc.org/journal/279/27961130005/html/>
- Percy G. Adams. *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1983.
- Pomarenko, A. O. Vincent, A. Pietriga, H. Cochard, É. Badel and P. Marmottant. “Ultrasonic emissions reveal individual cavitation bubbles in water stressed wood”. *Journal of The*

- Royal Society Interface. 2014. 11. 23 July, 2014. https://www.researchgate.net/publication/258755788_Cavitation_in_trees_monitored_using_simultaneously_acoustics_and_optics.
- Platón, *Obras completas*. Edición de Patricio de Azcárate, tomo 2, 1871. pp. 341, 342. Pdf.
- Quezada Siles, Mirna. Periódico La Razón. 27 de febrero 2021. <https://www.paginasiete.bo/opinion/2021/2/27/gran-contaminacion-acustica-en-la-paz-285754.html#!>
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de La Selva*, Madrid España: Anaya, 1998.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermedialités*, no.6, 2005, pp. 43-64.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1984.
- Riley, Denise. “A Voice Without a Mouth: Inner Speech.” *Qui Parle*, vol.14, no2, 2004, pp 57-104.
- Rivera, Cusicanqui, Silvia. *Un Mundo Ch'ixi es Posible, Ensayos para un Presente en Crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2018.
- _____ <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/e-misferica-111-gesto-decolonial/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality>
- Rivero, Giovanna. *98 Segundos Sin Sombra*. Barcelona: Caballo de Troya, 2014.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press, 2020.
- Rodríguez, Javier, A. “Elysia Crampton: The older I get the uglier I want my music to be.” *Tiny Mix Tapes*, 2015. <https://www.tinymixtapes.com/features/elysia-crampton>.
- Schaffer, Murray. “I Have Never Seen a Sound”. 12th International Congress of Sound and Vibration. Lisbon, Portugal, July, 2005.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- Sloterdijk, Peter. *What Happened in the Twentieth Century? Towards a Critique of Extremist Reason*. Translated by Christopher Turner. Cambridge: Polity, 2018.
- Sosa Reyes, Ana María. La química del pelo. <https://bcehricardogaribay.wordpress.com/2010/10/08/la-quimica-del-pelo-por-ana-maria-sosa-reyes/>
- Simon, Heather. “The Science of Hearing”. http://www.simonheather.co.uk/pages/articles/science_hearing.pdf

- Sosa Figueroa, Oscar (Ozzo). “Weenhayek Ihamet: La palabra de los diferentes”. *Cognosensible*. Colección Retratos Tempranos. A ediciones. La Paz, Bolivia, 2017: 39-47.
- Souza, Mauricio. “Diecisiete apuntes sobre Insurgentes de Jorge Sanginés: teoría y práctica de un cine junto al Estado”, *Bolivian Research Review* No. 9, febrero 2013. <https://bolivianstudies.org/revista/9.2/09.02.007.pdf>
- Stengers, Isabelle. *In catastrophic times: Resisting the coming barbarism*. Translated by Andrew Goffey. London: Open Humanities Press, 2015.
- Taylor, Paul. *Text-to-Speech Synthesis*. Cambridge England: Cambridge University Press, 2009.
- Taylor, Winslow Frederick. *The Principles of Scientific Management*. New York: Dover Publications Incorporated, 1997.
- Thomson, Sinclair. *We Alone Will Rule: Native Andean Politics in the Age of Insurgency*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- Turino, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. University of Chicago Press, 1993.
- Said, Edward. *Orientalismo*, Madrid: Libertarias, 1999.
- Serrano, Carlos. “La Minería Colonial y Republicana en el Cerro Rico de Potosí.” I Congreso Internacional de Minería y Metalurgia en el Contexto de la Humanidad: Pasado, Presente y Futuro. Mequinenza 6-9, julio 2006. P-01, pp.011-034. <https://www.scribd.com/document/313567559/La-Mineria-Colonial-y-Republicana-de-Bolivia>
- Schafer, R.M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. United States; Rochester, Vt: Destiny Books, 1994.
- Stadler-Kaulich, Noemí. “Las semejanzas entre el ser humano y la planta: Argumentos para producir en sistemas agroforestales”, *Acta Nova*, Vol. 8, No. 1, marzo 2017, http://www.scielo.org.bo/pdf/ran/v8n1/v8n1_a09.pdf
- Stoian, Dietmar. *La Economía Extractivista de la Amazonía Norte Boliviana*. Center for International Forestry Research, 2005. Web site: <http://www.cifor.cgiar.org>
- Thomaidis, Konstantinos. “The Re-Vocalization of Logos” en *Voice Studies Critical approaches to Process, Performance and Experience*. Konstantinos Thomaidis and Ben Macpherson, eds. New York: Routledge, 2015.
- Vallejo, César. *Poesía Completa*. Edición Prólogo y Notas de Ricardo Gonzales Vigil. Seix Barral, 2018.
- Weil, Simone. *Expérience de la vie d’usine, Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1991.

Yulsman, Tom. "The unintended art of the Anthropocene: the sound of melting ice." *Discover Magazine*. Mar 28, 2013, <https://www.discovermagazine.com/environment/unintended-art-of-the-anthropocene-the-sound-of-ice-melting>.

Zabaleta Mercado, René. *Consideraciones generales sobre la historia de Bolivia* en *Obra Completa*, Tomo II pp. 681-726. La Paz: Plural, 2013.

Zalaziewickz, Jan et al. "Scale and Diversity of the Physical Technosphere: A Geological Perspective", *The Anthropocene Review*, Vol. 4 (1) 2017, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019616677743>

Zhang, Mollie. Fictions and Feminisms in SF Melees: Mobilizing Worlding in Contemporary Music. *Academia.academia.edu/34290271/Sonic_Fictions_and_Feminisms_in_SF_M%C3%A1s_Mobilizing_Worlding_in_Contemporary_Electronic_Music*. 14 de Febrero 2020.

Zwerin Micheal. "A Lethal Measurement". *John Cage*, ed. Richard Kostelanetz. New York: Praeger, 1970. 166.