

Conversaciones sobre Música, Ciudad y Paisajes Sonoros en Chile¹

Nicolás Carrasco, Cristina Felsenhardt

José Pérez de Arce, Alejandro Vera

El campo disciplinario

CS: El objetivo de esta entrevista es intentar primero comprender qué es el paisaje sonoro (*soundscape*) y aplicarlo al caso chileno; y en segundo lugar, describir, interpretar y criticar las metodologías que se utilizan para comprender su significado, tratando de diferenciarles entre sí.

La historia del concepto de *soundscape* o paisaje sonoro se acerca y se aleja de lo que hoy entendemos como ciudad, ambiente sonoro y música. La pregunta actual parece ser ¿dónde se juntan estos elementos: la ciudad, la música, el ambiente sonoro?, ¿dónde se encuentran? Para responder a esta pregunta, sin embargo, parece necesario ir un poco más hacia atrás, hacia la genealogía de este término con el fin de conocerla de manera interdisciplinaria.

Me gustaría partir abordando algunas cuestiones básicas que son las que preforman la idea de *soundscape* y que tienen que ver con el sonido. Es común escuchar que la discusión acerca de los conceptos básicos de una disciplina es “bizantina”, “innecesaria” o “escolástica”. Sin embargo, para el público chileno y también para nuestros lectores latinoamericanos, pareciera ser pertinente tener una discusión que permita entender algo de las bases teóricas del *soundscape*, utilizando, en la medida de lo posible, la experiencia local.

Teniendo esto en consideración, la primera pregunta que les quiero hacer es *qué son exactamente los paisajes sonoros*. ¿Qué es lo que estudiamos cuando estudiamos el paisaje sonoro de una ciudad? Dejo abierto el micrófono.

CF: Yo diría que lo primero que habría que cuestionar es el término “paisaje”, porque buscando similitudes con el campo del urbanismo y del territorio, cuando uno habla de paisaje entiende por ello “aquella cosa que está ahí afuera”, que tiene que ser percibida por un observador. Afuera puede estar el territorio, pero en el momento en que ese territorio es percibido, se convierte en paisaje, porque ese observador lo carga con una circunstancia propia, tanto de su condición genética como de su historia y sus sentimientos. Por lo tanto el “paisaje” para nosotros es un concepto individual y es una interpretación del territorio. En ese sentido, pienso que en común tendríamos el hecho de que el sonido en la ciudad tiene que ser percibido por alguien, y ese alguien va cargar ese sonido con sus propias sensaciones.

La otra cosa que tenemos en común –y no sé si voy por el lado que te interesa– es que el término o el concepto de “paisaje” está recurrentemente siendo redefinido, está en proceso de

1. *Resonancias* agradece la colaboración de Luís Barrie para la realización de esta entrevista grupal.

dilucidación. Hay muchas definiciones distintas del término y me parece que lo mismo le está pasando a *soundscape*; estamos en proceso de entender y definir ese concepto.

CS: Interesante. Si te entiendo bien, el paisaje en cierta forma depende de un sujeto que lo perciba.

JP: Exactamente. A mí me gustaría hacer una visión un poco distinta al paisaje; estoy totalmente de acuerdo con lo que tú dices, pero tengo una visión un poco distinta que tiene que ver con un concepto de paisaje que es muy útil para entender las culturas indígenas, que es el concepto de “silencio”.

Todo paisaje tiene silencios distintos. El paisaje sonoro de la ciudad tiene un silencio que para nosotros o para mí, por ejemplo, puede ser la calle Bandera que es [*énfasis*] ¡tremendamente ruidosa! No la escucho, hay un silencio (para mí). Ese silencio es distinto en todas las situaciones del planeta. Esto es muy claro en lo relativo a las culturas. Una cultura que vive en el bosque, que vive con sonidos de bosque, tiene un sustrato, que es lo que yo llamo “silencio” —y esa quizás no es una buena palabra pero sirve para entender cómo se percibe o cómo no se percibe—. Y eso que yo llamo “silencio” y que normalmente concebimos como “no percible” no sería paisaje según tu definición. Por tanto, para mí el silencio es un sustrato que marca el piso desde donde uno comienza a construir sonido y, en ese sentido, lo “no sentido” de ese paisaje, lo que no se percibe, es tremendamente importante.

CF: Claro, yo te diría que eso es parte del *intangible* del paisaje. Pero ese intangible está siendo percibido por distintas personas o por distintas comunidades que, en este caso, lo pueden percibir de distintas maneras según su bagaje cultural.

JP: Lógico. Claro.

CF: Ahora, con respecto al silencio, yo te diría que en el paisaje del territorio, en el paisaje urbano, el silencio podría ser un parque o una plaza; es la pausa.

JP: [*interrumpe*] No, no, no.

CF: ¿Tú estás hablando del sustrato?

JP: Del sustrato, estoy hablando del sonido que uno no escucha.

CF: Claro, en tanto repetido, se deja de oír.

CS: Nicolás, ¿tienes una perspectiva respecto a esto?

NC: Tanto como perspectiva, no, porque lo poco que conozco de paisaje sonoro es en la versión del trabajo de Raymond Schafer, que pasa filtrado por mi amistad con Luis Barrie. No es algo que yo tenga de primera mano. Y desde otros lugares donde he recibido eso y he leído sobre el concepto de paisaje sonoro, casi siempre ha sido desde la versión de Schafer y del proyecto de *Paisaje Sonoro* de Vancouver². A su vez, cuando yo conocí eso ya venía filtrado

2. Nota del Editor: se refiere al *World Soundscape Project* (WSP) desarrollado por Raymon Murray Schafer en los años 60

por Barrie o por otros autores extranjeros que hablaban de Schafer, cuestionando el concepto de *paisaje sonoro* por ser excesivamente rígido. Entonces eso se ha quedado un poco conmigo, además de un problema personal que tengo con el concepto, cual es la descripción o cierta inclinación del concepto hacia lo visual.

El concepto de paisaje viene de la cultura, es una invención pictórica, visual, entonces implica una perspectiva y ahí es donde comienza mi incomodidad. Me parece más interesante el concepto que acabo de escuchar de Cristina de *territorio*, o una palabra que yo he tomado sin ningún valor como término técnico sino simplemente de uso: “lo circundante”, lo que me está circundando. Entonces, no es algo para lo cual yo tenga una perspectiva, digamos.

En el paisaje *pictórico* siempre se pintaba con la perspectiva de un sujeto más o menos preescrito para ese paisaje, entonces, en el paisaje lo sonoro lo que está ahí –ya obligado a ser percibido– es un objeto para un sujeto y eso para mí ya es demasiado rígido; ya está demasiado formateado. Esta idea de paisaje que tiene este prefijo “pais” –lo busqué por allí– se refiere a un conjunto que se ve “de una sola vez”. La distinción entre lo circundante y el paisaje deriva de una u otra manera de un trabajo en el que me he involucrado, que ha tendido (o las músicas que conozco han tendido) a trabajar al aire libre, con grabaciones de locaciones. Son prácticas sin demasiado borde, de una situación porosa y no con una perspectiva obligada, sino inserto en lo circundante.

CS: Muy interesante, Nicolás. Tu comentario abre ciertos temas que se complementan con lo que han dicho ustedes. ¿Alejandro?

AV: Sí, quizás una de las cosas que no hay que obviar o que puede ser interesante de considerar es que no hay una traducción directa para el concepto de *soundscape*. Entonces deriva del término *paisaje* pero es como una deformación de ese concepto y no es como en castellano, que uno tiene que usar dos conceptos distintos. “Paisaje sonoro” sería como el *sonoraje* o el *sonidaje*, algo así. No se cómo se podría traducir del inglés. Desde ese punto de vista, más que del paisaje en sí, yo lo estoy viendo como una caracterización del espacio sonoro: caracterizar el espacio a través del sonido y eso es un poco lo que desde mi disciplina se intenta o debería intentarse.

En la práctica creo que no es así, porque muchas veces los musicólogos nos olvidamos del sonido mismo y pasamos a concentrarnos en otras cosas que tienen que ver con la música, con la cuestión de la historia cultural, etc.

CS: Interesante todo lo que han mencionado. Se abren varios temas que tienen que ver justamente con la necesidad de actualizar este concepto de paisaje sonoro, la necesidad de re-traducir, podríamos decir, de re-interpretarlo a través de la materialidad, como puede ser –por ejemplo– la idea de la ciudad, los sujetos mirando el paisaje, o incluso la idea de silencio, que menciona José.

Ahora me gustaría preguntarles –con un fin abiertamente pedagógico para los lectores– de qué manera las disciplinas en las que ustedes se desenvuelven han visto el paisaje sonoro. Les pido

en la Universidad Simon Fraser. El objetivo de este proyecto fue generar una “biblioteca mundial del paisaje sonoro” y con él se inauguró el concepto de Ecología Acústica, además publicarse los libros *The Book of Noise* (1968) y *The Tuning of World* (1977), escritos por Schafer, y *Handbook for Acoustic Ecology* (1978), redactado por Barry Truax.

una pequeña historia acerca de cómo se ha comprendido esta idea o cómo se le ha criticado. Ocurre a veces que deconstruimos los conceptos pero aún no sabemos bien qué significan. Por tanto, quisiera preguntarles acerca de cómo las disciplinas en las que cada uno de ustedes participa perciben el paisaje sonoro y lo han ido actualizando con el paso del tiempo.

CF: Lo que diferenciaría yo es el paisaje sonoro natural, desde la naturaleza, que parece que ustedes llaman Geofonía y aquel que es sonido antrópico (y ahí estaríamos integrando la ciudad). En ese sentido, tú tienes razón [Nicolás] cuando dices que el paisaje como concepto nace desde lo pictórico, pero, como digo, está en proceso de redefinición. Hoy día ya hablamos de “paisaje visual” pero también hablamos de “paisaje holístico” que entiende la percepción simultánea con todos los sentidos al mismo tiempo. Y, en ese sentido, tengo entendido que los musicólogos ambientales –creo que acá en Chile nosotros tenemos uno o dos, no más– opinan que el paisaje penetra en el observador. Cuando digo observador también me refiero a la escucha; esa penetración es previa a la racionalización de lo que estamos haciendo. Entonces es un hecho directo, una percepción directa de los sentidos y yo diría que con la música pasa lo mismo. Así, cuando estamos hablando de cómo entendemos el paisaje sonoro de la ciudad, diría que, por ejemplo, hay lugares que nosotros los arquitectos entendemos como lugares que acogen; pueden acoger conjuntos de personas que “hacen música” o que arman un evento. Ese evento tiene relación con lo que nosotros llamamos un “espacio acogedor”, un lugar para un acto.

Por otro lado, hay eventos que se dan desde la cultura popular y otros que se dan desde la sofisticación de la cultura. En ese sentido –siempre en el contexto urbano y a modo de ejemplo– en la calle, sobre el Metro Los Leones, hay un señor que baila cueca a las once de la mañana (casi todos los días) y abajo, donde hay una mejor sonoridad y un espacio circular, hay gente del Conservatorio que canta y toca música clásica. Entonces yo haría una relación entre la condición del espacio urbano y el tipo de acto musical que se da ahí. Estoy omitiendo en este caso el silencio, que es como el *background* o el fondo sonoro –que es permanente pero ya no lo oigo– pero sí oigo estos “eventos”. Estos espacios o puntos claves que se tornan “especiales” en su contexto los llamaríamos *landmarks* y ustedes quizás los llamarían *soundmarks*. ¿O no se podría? Serían hitos ya sea del sonido o del espacio.

CS: Gracias, Cristina. ¿José o alguien más?

JP: A ver, yo tengo una visión bien crítica del paisaje sonoro –voy a seguir usando la palabra– sobre todo con el “paisaje sonoro de la ciudad”, porque estoy totalmente de acuerdo con la definición de Schafer, en el sentido en que el paisaje de la ciudad me parece un poco enfermizo en relación a un paisaje natural. El paisaje natural siempre, en cualquier ecosistema... para que haya un ecosistema tiene que haber muchas especies y la ciudad es un espacio de una sola especie (monocultivo) y en ese sentido es una cosa rara. Esa es una perspectiva que siempre está presente en mí a pesar de que vivo en la ciudad y, por supuesto, puedo gozar o vivir de muchas maneras la ciudad. Pero particularmente como trabajo en el centro [de Santiago] me toca una de las partes más complejas del paisaje sonoro que es esta “bulla” tremenda en que a veces estoy conversando con alguien en la calle y tengo que parar de conversar porque el ruido es demasiado grande. Entonces ese factor también me marca mucho.

Yo diría que esas quizás son las perspectivas que más importan en relación con la ciudad.

CS: Gracias.

NC: Tú preguntaste sobre historia del concepto. Bueno, yo ahí tendría que reiterar que lo poco que sé del tema tiene que ver con Schafer. Pero por otro lado, no es lo que a mí me interesa. En los momentos que uno hace música, o sea, en los momentos en que yo he hecho música (ya sea con obras propias o con obras ajenas) uno parte desde el “dato que hay”. Por ejemplo, con un amigo una vez hicimos improvisación en algunos lugares de Santiago y uno de esos lugares fue la Galería que está afuera, en el exterior del Museo Precolombino –sin ir más lejos–, en el pasillo que es paralelo a la calle Compañía.

JP: [interrumpe] ¡Muy buena resonancia!

NC: Que tiene muy buena resonancia. Entonces en ese momento en el que estábamos ahí, ya por nuestra mera presencia e independiente que tocáramos instrumentos o hiciéramos algún sonido, esto se activaba. Por supuesto que hay momentos en que las micros truenan, en todo lugar, pero por eso mismo no ocupo ni pienso las cosas en términos de paisaje sonoro. Y también la música que sucede, ya sea una música que tematiza las características del sitio donde está sucediendo... La mayoría de la música que suena hoy en día en la calle no es una música que tematice asuntos del sitio donde ocurre. Los ejemplos que puso Cristina son tipos que se posicionan en un lugar, pero porque básicamente no hay otro escenario para hacerlo. O, por otro lado, como es música propiamente popular cualquier escenario es un buen escenario, especialmente donde haya gente que esté circulando. La música popular siempre va a estar ahí de una u otra manera. Yo no ocupo ni frecuento demasiado el concepto de paisaje sonoro; en general no lo ocupo.

CS: Sí, eso te iba a preguntar justamente, si utilizabas el concepto en tu trabajo y, en caso de no utilizarlo, qué es lo que entiendes o reemplazas al dejar de usar la idea de “paisaje sonoro”. ¿Puede reemplazarse este término en tu trabajo?

NC: Yo hablo de Música propiamente. No tomo el concepto paisaje sonoro porque hasta donde lo he entendido, según Schafer, el asunto se dirigía hacia la “composición” del paisaje sonoro, en términos de que el paisaje sonoro era la invención de un compositor a partir de datos que tomaba de lo real luego de una observación o estudio, ya sea escribiendo, ya sea fonocaptando. Como Pierre Schaeffer, que grababa un tren y hacía los estudios del ruido del tren, desplazando esos sonidos por varios medios, el micrófono, los discos de 78 rpm, la mezcla y luego la radio. O sea, pasa por tres medios en una sola obra y siempre hablando de música.

Otra cosa distinta es un paisaje sonoro como “obra” de aquellos habitantes que viven en él, como una “composición colectiva”. En ese sentido, yo inmediatamente salto, o me quedo o me devuelvo al lugar de una música. En ese sentido el concepto de “sonido en sí” tampoco es algo que [tenga mismidad], por mucho que yo esté influenciado o me haya dejado influenciar por Cage... A diferencia de Cage, que es alguien que está como referente de Schafer, no creo que haya mismidad en los sonidos. El sonido es algo así como un objeto, no es algo que exista “en sí”. Uno solo capta el sonido ya sea en el territorio, en lo circundante, en la música, en la voz de una persona, en la estridencia y la tronadura horrorosa de la micro pasando a un metro de distancia del tímpano, ahí uno agarra el sonido. Pero el sonido en sí puede ser que, con buena suerte... Una lástima que no esté Luis Barrie acá... es que es el ingeniero acústico al único que le interesa el sonido “en sí”.

AV: Mi conocimiento del concepto de paisaje sonoro y su aplicación a la musicología viene de una ponencia y un artículo que publicó el musicólogo británico Tim Carter en el año 2000, un artículo que se llama “El sonido del silencio”, a propósito de lo que decía José. Y allí argumenta que el concepto de paisaje sonoro habría sido usado implícitamente en la musicología histórica por lo menos en la década de los ochenta, que es cuando él localiza el nacimiento de lo que llama *musicología urbana*. Concretamente en un libro de Reinhard Strohm (1985) sobre la música en Brujas (Bruges) en el Renacimiento.

El aporte de Strohm consiste justamente en caracterizar estas ciudades a través del sonido e incluso usar la iconografía como testimonio del sonido viendo los cuadros como especies de “momentos sonoros” congelados, intentando reconstruir el sonido que se puede desprender de ellos. Entonces, a partir de eso hay un escrito después, de Juan José Carreras (2005), que tú conoces también Christian, en el que él intenta definir el concepto de *musicología urbana* como una caracterización del espacio sonoro de la ciudad. Por tanto, desde el punto de vista de mi disciplina, al menos, el concepto está muy vinculado con lo que se ha llamado “musicología urbana”.

Ahora, yo creo que el concepto de *musicología urbana* tampoco es muy afortunado porque es como... se supone que debería ser una disciplina dedicada a la ciudad, pero no es una disciplina propiamente tal, ni tampoco hay dentro de ella una gran reflexión teórica sobre qué sería este concepto de paisaje sonoro que discutíamos al principio, más allá de una caracterización del espacio a través del sonido. Otro problema que presenta es que –quizás por lo que decía Nicolás– a veces siendo musicología hay más interés por otros fenómenos sonoros que no son precisamente música, o por lo menos son música “desde la periferia”. Por ejemplo, el sonido de las campanas, al que se le ha dado mucho énfasis para la época del siglo XVII y XVIII, así como a otras manifestaciones del sonido que han sido parte de este paisaje, pero que al final parece que pasan a reemplazar lo que sería la música en un sentido más tradicional, lo que las partituras nos dicen. Estoy pensando por ejemplo en el trabajo de Geoffrey Baker sobre Cuzco en la colonia (2008), que es excelente como estudio documental e histórico-cultural de la época, pero dice muy poco sobre la música realmente, sobre la práctica musical y los testimonios musicales que nos han quedado de aquella época.

CS: Cristina, tú ibas a hacer una pregunta.

CF: Sí, iba a hacer una pregunta acerca de por qué usan indistintamente los términos música, sonido y ruido. Yo lo veo distinto, ¿o no es distinto?

AV: ¿Puedo responder? La pregunta está dirigida a los dos, a Nicolás y a mí. No, yo creo que es distinto y justamente uno de los problemas que veo en la *musicología urbana* es que hay que definir realmente cuál es su objeto de interés. Algunos musicólogos dicen: “no, a mí me interesa el sonido dentro del cual está incluida la música, pero también ‘otros’ fenómenos sonoros que no son música, pero que formaban parte de ese entorno que me interesa caracterizar”. Entonces sí está diferenciado. La pregunta que yo me hacía era si podemos concentrarnos en esos otros fenómenos sonoros (en el sonido) dejando de lado la música, siendo musicología lo que hacemos; esa era mi pregunta. Pero sí, yo creo que es distinto.

CS: Nicolás ¿deseas responder?

NC: Creo que no están en el mismo plano para mí. No podría hacer la comparación horizontal entre música, sonido y ruido, y tampoco creo que en el caso de la música tenga un borde muy concreto y muy delimitado respecto de otras manifestaciones donde se captura eso que podemos llamar como “sonido” y “ruido”. Entre “sonido” y “ruido” yo no hago mayor diferencia. Quizás se podría hacer la diferencia –para poder hablar con colegas músicos– entre “sonido complejo” para referirme a ruido y “sonidos simples” para referirme a tono. Pero ahí de nuevo las cosas rápidamente se empiezan a enturbiar. En el caso del sonido “en sí” está eso que tú dijiste de “intangible o perceptible”, ese territorio, y que luego decía José como “trasfondo”; alguien lo capta, o un colectivo. Cada disciplina o colectivo va trazar límites de modos distinto.

En ese momento en que hay una atención que va hacia eso y que ese trasfondo emerge, ya no es algo ignorado. Pero ese algo, de nuevo, no lo recortaría como, por ejemplo, “paisaje sonoro”, preferiría mantenerlo como “lo circundante”, como en el caso de la calle Bandera. Es decir, no solo la micro pasa a un metro de distancia sino que también el tubo de escape me lanza el vaho, y puede pasar que la cosa se ponga aún más compleja al pasar una persona con un teléfono celular reproduciendo música. O en ese mismo lugar hay una tienda cerca donde hay una persona que está haciendo una especie de pregón con un micrófono, vendiendo productos o vendiendo la ropa o la tarjeta Ripley, que está a metros del Museo Precolombino. Todo eso nos está circundando. Y de repente puede haber el caso en que hay una música que trata de hacer algo así como tematizar o llamar la atención a esos aspectos de lo que ya está ahí sucediendo.

CF: [*Interrumpe*] Es que en el espacio urbano yo distingo el ruido porque conlleva una condición negativa del sonido, concepto, este último, que es más bien una condición positiva.

NC: [*Interrumpe*] Es que por eso yo entendía que esa distinción, en otra área, o campo, o disciplina, se tendría que hacer porque en el caso del espacio disciplinario donde tú trabajas, tarde o temprano eso va a tener alguna llegada, por ejemplo, a un cuerpo legal. Entonces se toman las decisiones sobre dónde pasa el *Boeing 777*: si va a pasar sobre una población donde viven cinco mil personas [por ejemplo], por supuesto que hay alguien que tiene que decir qué es lo que es ruido, porque ahí se juega la salud física, mental de un conjunto de vivientes. En el caso de la música, yo no sé si se podría llegar a tener algo así como una “postura respecto de”, porque el músico jamás va a estar *realmente* en el lugar de decisión sobre cuerpos legales. El músico trabaja más o menos donde eso ya está dispuesto. Entonces veo muy difícil que los músicos que tú ves en la Estación Los Leones dirijan su trabajo hacia un cuerpo legal o hacia la salud médica, por eso mismo hay una consideración entre ruido molesto-sonido placentero, sonido simple-sonido complejo. Cambia de caso a caso con la música.

JP: ¿Por qué tú diriges la atención al cuerpo legal? Porque yo... no sé, me resulta un poco extraña.

CF: Yo nunca pensé en un cuerpo legal.

JP: ¿Por que tú lo asocias a una distinción más legal?

NC: Lo veo por ese lado porque en las otras disciplinas, como en el caso de la acústica, hasta donde yo he entendido, está toda esta graduación de complejidad, entonces no habría propiamente “ruido” sino una gama infinita de complejidades del sonido y de la timbración,

etc. El único lugar donde veo un uso efectivo de ruido versus sonido, un corte claro, es en el cuerpo legal. Una legalidad que “no está escrita”, que es el vecino de arriba o de al lado.

Yo vivo casi en la intersección de la avenida Santa María con el puente Loreto, frente al río Mapocho. En febrero de este mismo año se celebró el aniversario de la ciudad de Santiago y se hizo un concierto sobre el puente Loreto. La música llegaba frontalmente a mi ventana, por supuesto que ahí yo estoy en condiciones de decir “ruido” porque casi no hay “refugio”. Ahí el ruido no tiene que ver con una vivencia puramente sonora, sino que cuando vibran las ventanas eso yo no lo reduciría a ruido, ahí la cosa se está inclinando más hacia el terremoto. Creo que habría que tener muy en cuenta los testimonios de la gente que escucha y mira el terremoto de febrero de 2010, o las descripciones mismas –en muchos casos de gente con la que conversé– que se referían a ejemplos de música, o también la consideración que tiene mucha gente sobre qué significa ir a una fiesta electrónica o a una fiesta en general. Yo pensaba todavía que las fiestas eran un espacio de socialización; la otra vez leía un comentario en la página de un diario digital donde se preguntaba para qué ir a una fiesta sino para sentir los decibeles más potentes que pueda resistir un cuerpo humano.

Entonces claro, ahí el ruido cae hacia el lado de la vibración, del terremoto, del cuerpo. No sé si solamente es ruido como “chuta, mi auto está haciendo un ruido raro”. Por eso la legalidad no solamente la entiendo como el cuerpo legal, sino como una diferencia entre una “normalidad” legal y una “anormalidad” ilegal; mi auto está haciendo un ruido raro; algo malo pasa, ella me dijo algo y algo *me hizo ruido* en eso que ella me dijo; hay una llamada telefónica de un familiar y *la señal tiene ruido* y no entiendo lo que dice. Esa es la diferencia que yo veo con el ruido.

CS: Hay algo en común que todos ustedes han mencionado y que va quedando claro de esta conversación, cual es el hecho de que el paisaje sonoro o el estudio del sonido es un campo interdisciplinario que se ha abordado desde distintos ángulos y con distintas herramientas analíticas.

Uno de los conflictos o de los problemas que se presentan en la investigación (también en el trabajo compositivo y en otros tipos de trabajos con el sonido), es que la definición de paisaje sonoro pareciera abarcarlo “todo” por lo que cuesta mucho diferenciarla, delimitarla. Por eso, para ir cerrando este tema, me gustaría preguntarles cómo acotar el concepto de paisaje sonoro, es decir, cómo establecer ciertos campos de distinción.

CF: No entiendo la pregunta.

CS: Si es cierto que el paisaje sonoro incluye tantos elementos por ser un campo interdisciplinario, ¿cómo hacemos para delimitarlo? ¿Qué metodologías utilizar para delimitar el paisaje sonoro como campo de estudio?

AV: Yo creo que ese problema, en realidad, afecta a cualquier objeto de estudio, cualquier objeto de estudio es interdisciplinario de por sí. Yo puedo decir –se me ocurre– “la liturgia” que es un ámbito que yo trabajo, o la “práctica musical” en los espacios privados, o simplemente “la música para guitarras” del momento. En el momento en que yo contextualizo eso el objeto de estudio ya se vuelve interdisciplinario. Por lo tanto, no sé si la respuesta va a tener que ver únicamente con el concepto de paisaje sonoro sino con cualquier objeto. En ese sentido, yo

creo que eso depende básicamente de los intereses del investigador; estoy hablando desde el punto de vista de la musicología.

Finalmente es el investigador el que delimita su perspectiva o el área de interés dentro de ese objeto y siempre hay un recorte. Ese recorte es también una visión parcial y que tiene que ver con la perspectiva del investigador, con la perspectiva de los sujetos que está estudiando ya sean del pasado o presente; con un diálogo entre esos sujetos y el investigador. Pero siempre va a estar recortado el objeto, nunca se va a abordar en su integridad, por mucho que uno recurra a las interdisciplinas. Y digo, para cerrar la idea, que eso pasa con cualquier objeto de estudio, no solo en el paisaje sonoro, por lo menos esa es mi impresión.

CS: Justamente, en el mundo angloparlante existen los *Sonic Studies*, un campo interdisciplinario dedicado al estudio del “sonido” como elemento capaz de configurar la cultura, no solo la música (hay una revista con ese nombre, de hecho). Es un área que intenta hacer un recorte que no incluya solo lo musical sino también lo acústico.

En realidad mi pregunta apunta a las metodologías que se pueden utilizar, ya sea desde la arquitectura, la antropología, la composición o la musicología para acotar este objeto de estudio escurridizo llamado paisaje sonoro, porque está más o menos claro que cuesta identificarlo y delimitarlo. No sé si ahora se entiende mejor mi pregunta.

JP: A mí me gustaría ir un poco en la línea de lo que tú decías, esto del objeto de estudio. Obviamente que el paisaje cambia mucho según lo que a uno le interese de ese paisaje. Como yo explicaba antes a mí me interesa mucho ese sustrato que de ahí para abajo no escuchamos, que es una cosa que –como normalmente no escuchamos– queda fuera de los estudios. Ese borde me interesa mucho. Y a mí también me hace mucho juicio una de las definiciones de ruido que dice que ruido es “lo que no queremos escuchar”, a mí me sirve eso para entenderlo. Y ese borde de lo que “no escuchamos” me interesa de muchas maneras.

Para explicar cómo me interesa les voy a explicar una anécdota que tiene que ver con el mismo sector del museo, que está fuera, abajo, o sea está muy cerrado y tiene muy buena acústica. Tengo un hijo que como hace un año atrás hizo un experimento ahí de instalarse con una guitarra eléctrica con unos *loops* [para] hacer una música muy ambiental, muy plana, que generaba unas masas sonoras. Yo me detuve a escuchar, a mirar cómo reaccionaba la gente, y una de las cosas que pasó es que entró el director del museo con otras personas y mi hijo estaba tocando al lado y ellos no lo vieron porque estaban conversando, pero había una [masa sonora] que era muy fuerte. Estuvieron conversando allí por dos minutos, después entraron. Entonces les pregunté: “Oye, ¿qué les pareció la música que había allí afuera?”. “¿Qué música?” [respondieron]. No la habían escuchado y eso me parece a mí muy interesante, o sea, esas cosas que suceden en el sonido que uno no escucha, están... se perciben absolutamente de forma distinta según sea la condición de la persona, según sea la cultura que tenga y el momento histórico.

Gran parte de mi investigación ha sido ver cómo esas cosas que nuestra cultura “cultas” no ha querido escuchar son tremendamente poderosas y ahora las escuchamos. Entonces desde mi objeto de estudio ese sector es muy importante porque tiene muchas lecturas distintas a través de la historia y a través de los lugares [en] que estamos, las situaciones que estamos tratando de entender. En ese sentido, yo estoy totalmente de acuerdo que este objeto, que

es un objeto tan multiforme que se dispara hacia todas las cosas, tiene relación con todos los sentidos y por lo tanto con todos los conceptos y percepciones que uno pueda elaborar necesariamente uno necesita recortarlo para [que quede a la] medida de lo que a mí me sirve. Es muy probable que para nosotros cinco eso siempre sea distinto.

CF: Yo quisiera mencionar una diferencia que veo entre el paisaje visual y el paisaje sonoro y es que yo cierro los ojos y el paisaje visual desaparece, o sea yo domino ese paisaje. En cambio el paisaje sonoro me obliga a oírlo.

Y la otra cosa que quería mencionarles en relación con eso es que hay una relación con el tema de la identidad. Uno puede escuchar un sonido e identificarlo con ciertas ciudades, como, por ejemplo, si yo oigo jazz en un contexto urbano voy a pensar en New Orleans. En cambio, si yo oigo a un chinchinero no voy a pensar en New Orleans, voy a estar absolutamente en Chile. Hay ciertos sonidos urbanos que identifican un cierto lugar, una cierta cultura. No sé si eso tiene sentido.

JP: Absolutamente.

AV: ¿Puedo decir algo a propósito de lo que Cristina estaba hablando?

CS: Sí, claro.

AV: Me llamó la atención eso de que uno cierra los ojos y no ve el paisaje visual, porque era justamente Kant [quien] decía que la música –de todas las artes– es la menos urbana, la que tenía una “falta de urbanidad”. Justamente por eso porque cuando uno se detenía a ver un cuadro bastaba desviar la vista y [ya] no veías lo que estabas mirando. En cambio con la música, si el vecino estaba tocando algo y uno no quiere escuchar, estaba perdido; lo escuchaba igual. Y es curioso que siendo considerada la música el arte con más falta de urbanidad, sea ella la que ha generado más interés en que exista la musicología urbana, que se ocupa de eso: música y ciudad. Es una paradoja.

CF: Yo lo relaciono más con sonido que con música porque por medio del ruido urbano uno puede identificar probablemente distintos lugares de la ciudad que permanecen guardados en la memoria, pero no la relación con la identidad de la ciudad.

El sonido y su autenticidad

CS: Me gustaría aprovechar de introducir un concepto polémico que es una de las formas metodológicas que tienen las disciplinas para aproximarse a sus objetos, cual es el de “autenticidad”.

En el documento que les envié había un comentario que hace Arkette (2004, 160) según la cual “el sonido nunca es neutral”. Justamente en una de las obras más conocidas de Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936), se menciona que una obra que es reproducida manualmente o repetida mecánicamente en su materialidad, es determinada por esa reproducción o de alguna forma pierde su autenticidad. Es una forma de distinguir entre cultura y naturaleza; es decir, el concepto de “original” es transformado por la

reproducción mecánica, como lo es el sonido. La reproducción manual, por tanto, parece ser más auténtica que la reproducción mecánica.

Esto me lleva a reflexionar acerca de los conceptos que ocupamos en las disciplinas, en este caso, dentro del ámbito de la musicología y la filosofía, para determinar (directa o indirectamente) la autenticidad de los objetos de estudio. ¿Existen sonidos más auténticos que otros? ¿Existe una suerte de “tradición” en el sonido?

Nicolás mencionaba que un concierto que da a la ventana de su departamento posiblemente puede ser considerado ruido porque no hay “refugio”. ¿Podemos inferir de aquí que un sonido sobre el cual hay “refugio” es un sonido más auténtico, un sonido más “conectado” con esa identidad que mencionó [Cristina]? ¿Qué es lo que estudiamos, cuando estudiamos paisaje sonoro: el sonido que no oímos o el sonido “auténtico”? ¿Acaso escuchamos al sujeto que escucha ese sonido auténtico? ¿O sólo escuchamos el sonido mismo? Dejo todas estas ideas algo desordenadas para continuar el debate en torno a las disciplinas y el paisaje sonoro.

CF: Yo diría que en primera instancia, por lo menos desde nuestra visión, es definitivamente el sujeto el que escucha o el que no puede no escuchar. Claro, porque la ciudad es la obra maestra del ser humano para el ser humano, para bien o para mal, entonces, es para el sujeto. Ahora cuando uno cavila sobre el cuerpo legal que tú mencionaste, inmediatamente uno como arquitecto piensa en el volumen, en el “refugio”, y el “refugio” es otra vez un concepto arquitectónico.

JP: Con respecto a la autenticidad del sonido, me resulta extraño. Cuando mencionas eso yo me pregunto ¿qué sonido no es auténtico? El sonido es siempre la consecuencia de la vibración de algo, de algo que se está moviendo. Entonces desde ese punto de vista todos los sonidos son auténticos.

CS: Por eso te preguntaba por la relación entre el sujeto y el sonido.

JP: Esa relación entre sujeto y sonido hay que adecuarla a cada uno de los sujetos, o a cada uno de los tipos de sujetos que a uno le interesa identificar. Son habitantes de la ciudad que son miles y van a tener miles de formas de reaccionar, como es una especie de sujeto específico, como podrían ser los niños o como podrían ser los...

CS: Por ejemplo, Geoffrey Baker (2004) dice que durante la colonia se estudió comúnmente el sonido que había en torno a la Catedral o a la Plaza pública, con todos los rituales y las procesiones que se hacían allí. Pero durante mucho tiempo se obvió el sonido que había fuera de esa zona canonizada del espacio urbano. Al integrarse nuevos espacios a la investigación, es decir, nuevos sujetos, dichos emplazamientos urbanos adquirieron autenticidad o pasaron a un primer plano. Así, sonidos que antes estaban desplazados por esta jerarquización —que existe en el estudio justamente del sonido y del espacio sonoro— aparecieron ante los ojos de la gente.

NC: Al menos desde donde yo he trabajado, el binomio entre auténtico y no auténtico no lo utilizo mayormente. Y de hecho precisamente uno de los textos que me ha informado de esa posición es el texto de Benjamin (1936), pues lo que él dice es que “para bien y para mal” si hay algo que es evacuado en el modo de producción capitalista actual es la autenticidad. Por

un lado está hablando desde la filosofía política y desde la teoría del arte; la autenticidad es algo que Benjamin mira hacia atrás históricamente, que pasó en algún momento (hubo una época del mundo occidental donde habían “obras auténticas”) y que en el momento en que aparece el modo de producción derechamente capitalista a fines del siglo XVIII, ya no es posible seguir hablando de “autenticidad”. Por eso Benjamin propone la distinción entre reproducción y reproductibilidad que viene a sancionar claramente la diferencia entre modos de producción, en la que la reproductibilidad corresponde a la fotografía y el cine. Entonces, se invierte aquello que hasta el siglo XVIII era, digamos, el ruido de fondo, lo imperceptible se invierte y ahora en vez de percibir la realidad desde una supuesta naturalidad e inmediatez, la percibimos directamente desde los soportes técnicos, o sea, uno ve fotográficamente o cinematográficamente la realidad.

En el caso de la música, el viviente occidental urbano industrial –en nuestro caso, posindustrial– percibe lo sonoro, lo que nos circunda sonoramente, musicalmente, acústicamente, recórtese de la manera que sea, lo percibe desde los soportes, lo que explica por qué la gente va a un concierto y sale diciendo: “sonó igual que el disco”. De hecho, la misma posibilidad de hablar del sonido –que para nosotros es un dato de la causa– como algo aislado, como un objeto, está dada por los soportes de grabación.

CS: José, a partir del trabajo que tú has realizado en los paisajes sonoros étnicos, ¿ves una cierta jerarquización del sonido en este sentido de la autenticidad o de la reproductibilidad que hemos mencionado?

JP: A ver, hay un recorte que es muy claro respecto a lo que tú más o menos estabas mencionando, respecto a esta autenticidad relacionándolo con lo natural; si lo hacemos de esa manera, hay sonidos artificiales.

NC: [interrumpe] Sí, pero en el caso de lo que estaba diciendo, no es así.

JP: Pero la reproducción tiene un poco que ver con eso.

NC: Sí, claro. De hecho lo que dice Benjamin es que –si vamos a basarnos en ese texto– lo que ha hecho el hombre será imitado por los hombres. Entonces, desde la época de los griegos se acuñan monedas y eso es [la] reproducción de un molde. Lo distinto es cuando derechamente hay un soporte que ya está hecho desde el inicio para hacer infinitas *repeticiones*, que para Benjamin es la fotografía y el cine, lo que en el caso de nosotros es la fonocaptación, sea en rollo, sea en cinta magnética o en superficie digital. Eso cambia radicalmente la situación. Solo en el modo de producción de la autenticidad hay copias, ya que para que haya copia ha de haber original.

En mi caso, no relacionaría naturaleza y autenticidad. Yo creo que también ese concepto de naturaleza entendida como autenticidad es algo occidental, incluso es algo muy reciente y tiene que ver con la catástrofe que –no solamente– Benjamin señala. Ya antes de él, Marx lo ha señalado y Benjamin hace partir su texto desde Marx. En el *Manifiesto Comunista* se dice que lo que ha pasado en los últimos cincuenta años es inédito, o sea, lo que ha pasado desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta donde Marx estaba escribiendo, 1848, con la Revolución Industrial y la transformación a un modo de producción completamente capitalista, es una locura, o sea, nada de esto ha pasado nunca antes en la humanidad, y transforma

completamente nuestra percepción de la naturaleza, entre otras tantas cosas. Entonces esa escala total de cambio es la que produce que las personas de fines del siglo XIX aludan a una autenticidad en la naturalidad, pero es algo que yo, donde también se me cae la influencia de Cage y de otros, no continuaría haciendo, trataría en lo posible de desanudarlas.

JP: Sí, claro. Yo desde el punto de vista del estudio de las etnias, a mí sí me hace mucho juicio esa diferencia. Yo no lo relaciono con lo auténtico, para nada, sino que hago una diferencia entre lo natural y lo artificial. Es muy interesante porque desde luego cuando el hombre ya comienza a tocar música, a través de instrumentos, está artificializando algo. Los instrumentos musicales son claramente una obra humana, no existe ningún animal que use instrumentos musicales; como sí los hay los que ocupan herramientas. En ese sentido, si uno lo piensa en relación con lo natural en ese ambiente, el instrumento musical es una cosa bien específica y bien extraña como objeto. Y eso siempre me ha llamado la atención: cómo esa artificialidad modela los sonidos de las comunidades y crea estos ambientes sonoros que son tan propios y tan distintos unos de otros; que van generando situaciones sonoras muy propias de los distintos lugares del planeta. En esa propiedad va –por una parte– la estética, porque hay un canto que es distinto en todas partes del mundo y va –por otra– esta artificialidad que en algunos casos es bien rudimentaria, podríamos decir, [que] en otros casos es [énfasis] “tremendamente sofisticada”, pero que siempre marca injerencias.

Esa diferencia, ese ámbito de diferencia, yo lo relaciono con un concepto que para mí tiene mucho que ver con lo sonoro, la percepción de lo sonoro y la percepción nuestra de lo sonoro, que es la escritura. Cuando nosotros aprendimos a escribir (hace muchos años atrás ya, hace muchos siglos atrás) comenzamos a entender una manera de traducir sonidos en sistemas visuales, que son dos cosas que tienen mucho sentido para nosotros. Un sistema escrito que es por una parte visual y por otra parte fijo, que no cambia y que se puede reproducir infinitamente sin que cambie. Son dos conceptos que yo creo que son muy claros a nuestra civilización actual, en ese sentido, lo enlazo con eso. Y esa sería mi perspectiva.

CS: Alejandro, no sé si quieres agregar algo.

AV: Sí, yo creo percibir una relación clara entre tres conceptos que tú mencionaste que son “autenticidad, sujeto y sonido”. Como yo estudio la música sobre todo de los siglos XVII y XVIII, lo que hoy llamamos Colonia, en el fondo el discurso de la autenticidad del sonido, concretamente de la música, siempre surge cuando se intenta controlar, controlar ese sonido. Y controlar ese sonido es controlar al sujeto. Entonces lo veo en el ámbito, por ejemplo, del canto llano, del canto gregoriano, que es uno de los primeros intentos de reproducir la música a una escala casi global, por decirlo así. Entonces hay muchos escritos relacionados, por ejemplo, con las entonaciones salmódicas, que es algo que he estado mirando hace poco, por eso lo traigo ahora a colación. Las entonaciones, a veces las cantan así, pero los teóricos dicen “esta es la manera correcta de cantarla”, excepto –dicen de repente– para los franciscanos que las cantan así. Y uno ve la variación y son como dos notas distintas, pero “no”, argumentan ellos, “ese es el tono de los franciscanos”.

Ayer estaba en una charla sobre el mundo andino que hizo un etnomusicólogo, Xavier Bellenger, y también decía que en el mundo andino con las fiestas de los rituales que tienen pasa lo mismo. Lo que ellos llaman “tonos” son fórmulas melódicas que se repiten y que son [énfasis] muy similares, y de una fiesta a otra cambian una pequeña nota, alguna cadencia, alguna

de las fórmulas... lo que él llamaba no módulos, sino que usaba otro término... “secuencia”, alguna de las secuencias cambia. Pareciera que en el ámbito de la oralidad es así, que pequeñas diferencias sirven para caracterizar a los sujetos. Entonces, para volver al inicio, cuando se habla de autenticidad es porque se quiere controlar a los sujetos y también controlar es como para integrarlos o excluirlos.

Cuando hablaban de música y ruido, es una distinción muy frecuente en la Colonia; cuando se quiere excluir a ciertos sujetos, se caracteriza su música como “ruido”. Siempre la música de los indígenas es ruido; la “gritería de las flautas”, he leído esa expresión en informes de fines del siglo XVIII, “gritería de flautas y tambores” o el “ruido de las flautas que se hacen con cañas”, en el caso de los indígenas del Chile colonial. En cambio la “música”, claro, está relacionada con todos estos conceptos de orden, que se relacionan también con la ciudad; por lo tanto a través de la caracterización del sonido, se excluye o se integra a los sujetos, se les controla también.

Archivo, ciudad y tecnología

CS: Hemos hablado del campo disciplinario y del sonido con diferencias de opinión que son interesantes de observar. Quisiera llevarlos ahora al tercer tema que es la idea del “archivo y la ciudad”. Como saben, el sonido almacenado ha generado un pensamiento bastante desarrollado dentro de la filosofía, como mencionaba Nicolás. Quisiera preguntarles justamente por la idea de “filtrar” el sonido con medios. ¿Para qué registrar el sonido? ¿Sirve el registro del medio ambiente y con qué fin? ¿Existe una memoria del sonido?

Les pregunto porque esta relación entre el archivo y el sonido parece haberse trasladado al tema de los paisajes sonoros últimamente. El año 2012 Jesse Rodin intentó reconstruir los sonidos de la Capilla Sixtina y luego publicó un libro (Rodin 2012); y este mismo año 2013 se publicó el libro *Paisajes sonoros del pasado* de Karin Bijsterveld (2013), donde se propone una “historiografía del sonido”. También está el caso de las campanas de la Colonia que mencionaba Alejandro. ¿Para qué se hace este registro? ¿Existe la memoria del sonido? ¿Qué relación hay entre esa memoria del sonido y el paisaje sonoro? Les dejo esta inquietud.

CF: Es difícil dar la mirada desde la arquitectura o el urbanismo, pensar si es importante o no registrar los sonidos de la ciudad, porque eso es más del campo de ustedes. Pero en la medida que los sonidos le otorgan cierta identidad a la ciudad, me parece que registrarlos es registrar parte de la historia urbana. Y en ese sentido, quisiera volver al tema de la identidad y los actos urbanos. Yo creo que registrar un chinchinero en Chile es tan importante como registrar cualquier música docta. Porque el chinchinero es parte de un grupo social, de una comunidad, con una fuerte representatividad cultural local. Por otra parte, no se ponen en cualquier lugar, sino que descubre ciertos espacios urbanos que lo acogen. No sé, el chinchinero probablemente, o el bailador de cueca, los guitarreros o los ahora tan de actualidad, bombos. Sí, yo creo definitivamente que es parte de la historia urbana el registrar esos sonidos.

JP: Yo creo que es interesante el tema del registro del sonido porque su tecnología nueva es lo que más me sorprende del tema; el registro de la visualidad es muchísimo más antiguo.

A mí me sorprendió mucho en Roma ver unos mosaicos romanos, que eran tan realistas como la pintura que se generó muchos siglos después en Europa y tan realistas como la fotografía. Siempre yo me he hecho la siguiente pregunta: ¿nosotros consideramos que la fotografía es un registro de la realidad óptica? Y partimos de esa base. Pero si uno registra la historia de Europa se da cuenta que ya Durero estaba yendo en esa dirección cuando armaba sus máquinas de dibujar las perspectivas, y ya los romanos mucho antes estaban en eso y los griegos estaban en eso. Entonces mi pregunta con respecto a la óptica es ¿cómo habría sido la tecnología visual si no lo hubieran desarrollado los europeos, sino que lo hubieran desarrollado los japoneses? Nunca lo vamos a saber, y probablemente sería una cosa muy distinta y en este momento nosotros diríamos: “¡Bah!, esta fotografía representa una realidad” y estaríamos viendo una fotografía que es muy distinta a la que veríamos ahora; es un juego de imaginación.

Pero eso tiene que ver con las percepciones y con lo que uno quiera registrar y cómo lo registra, nosotros tenemos máquinas para registrar el sonido, que son dentro de la historia de la tecnología occidental, muy recientes, y por lo tanto, la profundidad histórica que tiene el sonido, el registro, es mucho menor que las otras. [Además,] ha tenido unos cambios feroces, muy fuertes; yo tengo ahí montones de casetes que ya están pasados de moda, discos que están pasados de moda, cedés que están pasándose de moda, este movimiento constante. [Esto] tiene que ver con los soportes y, por supuesto, con lo que uno registra, las calidades no solo del soporte sino también las calidades de los equipos que se transmiten, y eso incide en la calidad también.

CF: [interrumpe]: Por ahí está en concepto de autenticidad también.

JP: O sea, claro. Hoy en día una de esas casetes ya puede ser un objeto en sí, es un objeto de colección de un sonido. Hace poco estuve en China con una persona que me llevó a su aldea y cuando llegué me dijo: “vamos a visitar mi casa que está hace siete años cerrada”. Y cuando entramos a su casa había una colección de casetes y yo le dije: “dame esas casetes, porque quiero escuchar qué es lo que se escuchaba aquí hace diez años, en un pueblo de China”. Me llamaba la curiosidad, y detrás de esas casetes se escuchaba una música bien extraña. Pero claro, para mí esos eran unos objetos arqueológicos de diez años, no más, que guardan un registro histórico de ese momento.

Entonces, son dos cosas distintas: lo que tú decías que es esta identidad sonora que obviamente va cambiando y que si nosotros tenemos aparatos para registrar, yo creo que como seres humanos lo vamos a registrar; estamos en eso. Y la otra es que ese registro ya pasó a ser un recorte de la realidad que nosotros hicimos, porque probablemente tú grabas al chinchinero y eso va a ser distinto que si lo filmas. Y si lo grabas tú va a ser distinto si lo grabo yo. Entonces como que al registrar lo que hacemos inmediatamente es recortar el objeto de estudio a nuestros intereses y nuestras posibilidades.

CF: Y caes en la condición de la reproducción o de la no autenticidad. Ese paisaje sonoro es percibido de diferentes formas.

JP: Absolutamente. Y eso es muy curioso porque es un fenómeno que creo que el primero que lo plantea es Schafer: la esquizofonía. Encuentro que es un fenómeno interesantísimo esto de la esquizofonía, [donde] uno puede escuchar sonidos que no están relacionados con su fuente

sonora, [por ejemplo] un paisaje natural ahora que hace cien años era algo absolutamente impensable, fuera de toda lógica, y eso lo encuentro muy interesante.

NC: Lo que dijo Alejandro hace un momento sobre la percepción que tuvieron en la Colonia sobre la música indígena (“griterío de flautas”), es muy importante, y se relaciona con esa distinción que hice yo entre legalidad-ilegalidad. Occidentalmente, “música” siempre se ha referido a orden, forma, y aquellos que están dentro de la ciudad, que están participando dentro de la política; y “ruidos” a aquellos que tienen que estar fuera de la ciudad, los que hacen ruido y sobre todo los que son una amenaza. Entonces, es muy difícil que en ese paso del ruido no haya eso; o sea, lo que acaba de decir Alejandro tiene absolutamente que ver con eso.

Volviendo a los archivos, no sé si hay un porqué muy fundamental o auténtico para registrar o no un paisaje sonoro o el sonido de una situación puntual de un barrio, porque también a veces el concepto de paisaje sonoro es muy grandilocuente o abarcador, o también “paisaje sonoro de la ciudad cuando estamos viviendo”... En el caso de Santiago de Chile, estamos hablando de algo que también habría que poner en duda: si es que es algo así como una ciudad o una especie de monstruo-ciudad... porque viven siete millones de personas dispersas en una superficie enorme de kilómetros cuadrados. Es así de material y de tangible; por lo tanto no puede haber un paisaje sonoro de una situación tan gigantesca.

Respecto a lo otro, a lo del archivo, es que hay tal profusión de documentos en distintos soportes, más aún, el ojo, el oído se han entrenado en los últimos veinte años –cuando aparece lo digital– no solo para ver el archivo, ahí donde ya estaba aquello que desde hace cien o ciento cincuenta años se llamaba archivo, sino que también a leer como archivo aquello que antes se leía como cultura o como arte. El comentario que hizo José sobre Durero... Durero hasta hace cincuenta años siempre fue visto como arte y ahora pueden llegar otros especialistas, otras personas a leer el archivo ahí en el arte.

Otra cosa que también creo que ha pasado con lo digital es que las texturas de los soportes, en el caso musical, se han convertido en materiales musicales. Entonces ahora la opción entre grabar una música en casete y publicarla en tal o cual soporte es una decisión estética, ahí donde hace veinte años era una decisión probablemente económica. Yo puedo tomar el casete que el grupo de música experimental chileno que funcionó hasta el año 1999, “Agrupación Ciudadanos”, publicó el año 1993, donde hay grabaciones que hicieron ellos en casete del Paseo Ahumada y que simplemente las ponen como obertura, interludio y salida de un disco, de un casete de cerca de 80 minutos, y leerlo como un archivo y tratar de buscar otros registros de la situación sonora del Paseo Ahumada. Puedo extraer el archivo desde ahí, donde nada fue grabado como archivo, sino como música. O también puede pasar lo que otro trabajo que conozco por *Youtube*: Erik Carlson, un compositor de Brooklyn, compiló y ordenó cronológicamente los dos acordes iniciales de la Tercera Sinfonía de Beethoven desde una versión de 1915 hasta una versión del 2011. Son simplemente los dos acordes, entonces uno tiene el archivo de los soportes de grabación, de las texturas de reproducción, las afinaciones de las orquestas, una historia de las colocaciones de los micrófonos en estudio, una historia de los estilos de dirección orquestal, porque en la pantalla de *Youtube* lo único que hay es fondo negro y el nombre del director de la orquesta y el año³.

3. Se refiere a “Beethoven’s Eroica: opening chords”. Video de Youtube, 02:44. Agregado el 30 de mayo de 2013. Acceso: 16 de octubre de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=UnhlQUBsd6g>

Entonces, creo que la pregunta de por qué grabamos el paisaje sonoro viene después, cuando alguien llega y hace algo con esos archivos, los hace emerger de alguna manera. Y eso también es una cosa un poco... tiene un lado medio terrible, y es que desde hace algunos años todo puede ser eventualmente un archivo y gracias a esto también puede ser eventualmente una ruina y puede entrar a un patrimonio, puede entrar a un museo. Entonces no solamente los casetes o los cedés se convierten en algo obsoleto, sino que básicamente todo puede ser obsoleto en un momento dado, o al contrario, todo puede ser actual. Entonces eso es algo que va caso a caso.

CS: Gracias, Nicolás. ¿Alejandro?

AV: Me acordé de lo que decía Robert Morgan (1980), quien hace tiempo escribió un artículo sobre “el espacio y la música”, el espacio en la música, explicando cómo siempre la música se ha entendido como un arte temporal, pero sin embargo era un arte espacial; y ¿dónde era espacial?, en su estructura y, por lo tanto, en la memoria de quien la piensa. Porque uno gracias a esa estructura puede trasladarse desde el principio o empezar por el final y recordar la música en un sentido inverso y moverse por ella como si fuera un cuadro, prácticamente. Entonces, hablando justamente del espacio sonoro, dentro de la música también está contenido ese espacio, en cierta manera, también en el espacio musical. Entonces la idea es que la música... o ese espacio musical está en la memoria de quien la escuchó.

La otra idea que recordaba era lo que decía Gabriel Castillo (1998), que en el fondo las cosas y sobre todo los objetos de arte –estoy pensando en música en el sentido más tradicional, más occidental, digamos– esos objetos de arte no son independientes del relato sobre ellos. Me acuerdo que lo decía Castillo por ahí por 1998 –hay un artículo de la Revista Musical Chilena– porque al nombrarlo ya se le está dando una identidad (Castillo 1998).

Y el otro que recordaba era un artista visual inglés que se llama Alex Pots que es también crítico del arte y escribió un artículo hace un tiempo sobre las acciones de arte o las *performances*, de los sesenta en adelante. Él sostenía que todas esas formas de arte efímero a la cual podríamos agregar también la música, tenían su existencia en los archivos, o sea, en un registro, porque eran artes destinadas a desaparecer. Por ejemplo, comentaba [acerca de] una cabaña enterrada, una obra de un artista norteamericano que ya no está, no existe, pero lo que queda de ella son los registros, las fotos y todo. Entonces, finalmente –por lo menos, yo lo veo así– la relación entre la música y el archivo, para hablar ya concretamente de música y no de sonido, es que la música también existe en el archivo, o sea, parte de su existencia está en el registro.

Es que no es lo mismo la forma física de las cosas que su existencia. Por ejemplo, se muere una persona y no deja de existir, deja de vivir. Ahí estoy pasando a otro plano, digamos, pero independientemente de la creencia religiosa de cada uno, digo que el hecho de que sigan hablando de ella y existan sus grabaciones, por ejemplo, y esa persona toque “en presente”, es como si estuviera ahí. Bueno, la idea clave es esa, yo creo que la música en parte existe en el archivo y a través de ese archivo, de ese registro, sobre todo cuando uno trabaja con formas musicales que ya no existen, que ya no tienen vigencia. A través de ese archivo uno puede reconstruir parte de esa existencia, o sea, reconstruirla si es que ya no está ahí.

CF: ¿Puedo agregar algo con respecto a eso?

CS: Sí, por supuesto.

CF: Veo la necesidad de “instalación” del sonido del medio ambiente como herramienta para entender cómo prefiere vivir un habitante urbano. Si tú grabas, por ejemplo, frente a una autopista, ¿cuál es el sonido del medio? O si vives en un pasaje, digamos, [un] condominio tan de moda hoy en día, ¿cómo son esas dos condiciones –espacio y sonido– para definir cómo deben ser las distintas partes de la ciudad? Si tú grabas, por ejemplo, un barrio, el sonido de un barrio y grabas después, no sé, Chicureo donde quiere estar la gente ahora, ¿qué es lo que están buscando ahí? Entonces la autenticidad yo la relaciono con la naturaleza y con la naturalidad, porque me parece que el ser humano está de nuevo en busca de un entorno más natural y, en ese sentido, también del sonido o el no sonido. Desde el punto de vista urbano, yo diría que cada vez se están buscando más los bordes urbanos o el [vivir] afuera de la ciudad. Pero en un medio urbano denso se busca la cercanía a un parque, o una plaza; estas son las “pausas” urbanas, “la ausencia” o el silencio. En ese sentido, veo también la grabación como una herramienta absolutamente aplicable al diseño urbano.

JP: [interrumpe] Sí, a mí me gustaría de nuevo graficar lo que tú estás diciendo con una experiencia que yo tuve grabando el trayecto que hacía diariamente desde mi casa hasta el centro de Santiago. Yo vivo en Colina, en el comienzo del valle Colina, que en ese tiempo era campo, había plantaciones de lechugas. Viajaba en micro hasta Mapocho, ahí me dejaba la micro y caminaba hasta el centro. Y esta grabación la debo haber hecho en el año 1990, yo creo, porque sale en un disco que publicó [Sonchapu (1999)]. Al principio y al final salen esas grabaciones que yo sé qué son porque nadie más se va a dar cuenta. Lo interesante es que esa grabación hecha el año 1990 ya es [énfasis] absolutamente distinta [a como es el paisaje sonoro ahora], cambió totalmente. En ese momento estaban las micros... cuando yo iba a tomar la micro estaba el tipo en la puerta de la micro y decía [imita] “¡A Colina, a Colina!” gritando. Eso ya es una escena absolutamente histórica, no ocurre nunca más: las micros se fueron para otro lado, en la Estación Mapocho hay una avenida gigantesca de autos, la avenida que va hacia Colina es una autopista de alta densidad.

Entonces, también está ese registro histórico, en que ahí te encuentro toda la razón a lo que tú decías, cambia lo que uno escucha y para qué lo escucha. Y de repente esa grabación que hice yo no sabía bien para qué la hacía y hoy en día tiene una riqueza propia, o sea quedó grabado un sector de historia que desapareció y que, bueno, yo al verlo de esa manera, para mí tiene sentido. Y bueno, en ese sentido, todos los objetos, no solo los objetos de arte, sino que todas las visiones sobre las cosas van cambiando absolutamente y tienen sentido en la medida en que alguien las interpreta de cierta manera.

Ese es un tema al cual yo siempre estoy sometido a través de mis investigaciones, cuando hago música y me dicen “¿tú haces música precolombina?”, la típica pregunta. Entonces yo tengo que explicar que la música precolombina es imposible de hacer y uno de los argumentos que hago para que la gente entienda esto de que “cómo [es posible que] la música barroca” [sobre la] que “hay tanto dato”, hay “tanta información escrita”, hay “tanta historia”, no se conozca muy bien [y] todavía hay una discusión enorme acerca de cómo interpretarla. Y además existe el hecho de que –yo diría– aunque la discusión fuera de primer nivel y se llegara a un consenso total hoy día, la gente que escucha es distinta. Ya estamos acostumbrados a escuchar radio, a escuchar televisión, a escuchar otras cosas y por lo tanto el medio de escucha es distinto. El registro tiene que ver con eso, con no saber cómo se va a escuchar, y ese no saber

cómo se va a escuchar tiene que ver con que este registro que estamos haciendo ahora en un tiempo futuro va a ser otra cosa.

De la misma manera con lo que tú decías respecto a esas “bullas” de los bailes chinos⁴, a nadie se le ocurría registrar eso. Si hubiera habido la posibilidad de registrar hace cien, doscientos años, nadie habría registrado eso, de los que tienen máquinas, porque las máquinas estaban aquí, destinadas a registrar “la música”; un recorte muy preciso. Hoy en día, en cambio, nos interesa eso porque es bien interesante lo que ha pasado, a mí me ha tocado ver la evolución de la escucha de los bailes chinos, que era una cosa mirada como “ruido” que no queríamos escuchar. Y yo lo asocio a todo el desarrollo de la música concreta y la música electrónica que en Occidente abre la cabeza hacia sonoridades que antes eran “ruido”, que tienen su propia riqueza y de repente en la sensibilidad nuestra occidental, urbana, comienzan a aflorar. Y entonces ¡chuta! ¿Eso que estoy escuchando es música electrónica? No, es música étnica, en fin... Ah, mira qué interesante. Hay un escuchar distinto y entonces el objeto cambia absolutamente su valoración, y por lo tanto, su manera de registrarlo, de conservarlo, de entenderlo, etc.

CF: Pero fíjate que la descripción del cambio, del desarrollo u ocaso de ciertos bordes urbanos, uno lo podría estudiar obviamente desde el punto de vista espacial, pero también del punto de vista del sonido: explorar cómo el lugar ha ido cambiando con el tiempo. La zona del mismo Chicureo, por ejemplo, Colina o todo el espacio que queda entre Santiago y Colina, cómo han cambiado desde lo que fueron en su origen. Con eso como herramienta entonces, uno podría entender mejor ese cambio. En ese sentido, la multidisciplina me parece tremendamente válida también en el registro de los cambios.

Cultura, espacio y política

CS: Me parece interesante conectar esta idea de “identidad sonora” que mencionaba Cristina con alguna de las ideas que ha comentado Nicolás. Desde la sociología urbana y la geografía de la música se ha hablado de *elective belongings* o pertenencias por elección (Savage, Bagnall y Longhurst en Giglia 2012, 154-155; Cfr. Allen et al 2010), que tiene que ver con la gente que se va a ciertas zonas de la ciudad a vivir porque optan por sus beneficios o bien son zonas que les agradan, inclusive siendo socialmente mal consideradas. Justamente, una parte de los argumentos que la gente ofrece para cambiarse a ciertos sectores es el tipo de paisaje sonoro que estos poseen o representan. Esto ocurre también en escenas musicales grandes o extendidas como Liverpool, Manchester, New Orleans o Nueva York, e incluso en algunas zonas de Santiago de Chile.

4. Nota del Editor: El término “bailes de chinos” hace alusión a “cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile central” que “expresan su fe a través de la música y la danza en fiestas, rituales que se realizan en pequeños pueblos, villorrios y caletas de la región”. Estos Bailes “no tienen ninguna relación con el país asiático” y “deben su nombre a un vocablo quechua que significa «servidor, sirviente»” pues ellos son “sirvientes de los santos y de la Virgen”. El término también denota “la acepción colonial despreciativa de «indio», nativo de América” que se utilizaba en esos tiempos (Mercado 2010, 57). Se trata de un baile procesional compuesto de una a tres decenas de personas que al bailar poseen una jerarquía de roles y funciones, entre los cuales está la interpretación simultánea del baile y la música por medio de pitos, flautas y un tamborcillo. Para más información sobre estos bailes véase Aldunate, Mercado y Rondón (2003).

Quería aprovechar este comentario para ir desplazándome hacia el tema del paisaje sonoro, el espacio y la política, relacionado con la cultura. El año 1993 se editó –fruto de un congreso– uno de los primeros libros que habla sobre el significado del espacio urbano y su influencia para las prácticas culturales, llamado *The Cultural meaning of urban space* (Rotenberg y McDonogh 1993). Esta idea, sin embargo ya había sido propuesta por Henri Lefebvre el año 1974 al hablar de la influencia del capitalismo en el espacio urbano y proponer una sociología del espacio (Lefebvre 1974). Esto se relaciona con lo que decía Nicolás y nos permite avanzar hacia otra dimensión del paisaje sonoro, cual es la espacialidad urbana y el sonido.

La producción académica sobre música y espacio se ha multiplicado en los últimos años, especialmente hacia el ámbito de la geografía y el urbanismo. Es el caso de la idea de “espacios vívidos” del geógrafo posmoderno Edward Soja (2000), pero también de Pedelty y su propuesta de *Ecomusicología* (2012), entre muchos otros. En ese sentido, y hacia acá me gustaría dirigir esta última parte de nuestra conversación, los estudios sobre producción social del espacio, sonido y paisaje sonoro han mostrado que los individuos no son indiferentes al espacio ni tampoco a los sonidos y ambientes sonoros que les rodean. Por el contrario, desarrollan un “sentido de lugar” que les permiten decidir u optar por ciertos lugares, aun a costa de las trabas que la interacción entre el mercado y el espacio pone a las relaciones humanas (como ocurre con estos edificios de veinticinco pisos que están en la calle Vicuña Mackenna que, sin embargo, se venden como “pan caliente”).

Conectando todos estos temas me gustaría preguntarles, ¿qué rol juega la significación que los sujetos le dan al espacio en esta idea de paisaje sonoro? Si finalmente el espacio “es” cultura, ¿cómo podemos diferenciar un paisaje sonoro “dado” de aquel que está construido por la misma gente? Este es el caso de algunos barrios de Santiago que se han ido poblando y donde la gentrificación ha hecho que se vayan las antiguas generaciones y lleguen las nuevas, generando un paisaje y un sonido nuevos gracias a esas “pertenencias por elección”, como es el caso de la Plaza Brasil o del Barrio Yungay.

CF: Yo te diría que hay una tremenda relación entre las manifestaciones políticas en espacios urbanos y también que sería maravilloso haber tenido registro de las manifestaciones anteriores. Hoy día cuando ya la cosa ha cambiado tanto y en las manifestaciones multitudinarias se toca música, se baila, y con esa expresión uno está proyectando una cierta postura política. Entonces, hay un cambio en el registro del sonido que expresa una cierta manera de expresar una postura política.

Por otro lado, yo diría que esa expresión política busca de nuevo puntos urbanos que van a acoger esa acción. ¿Por qué en la Plaza Italia? ¿Por qué en la Plaza Italia se hacen todas las celebraciones, tanto cuando gana la selección chilena de fútbol como cuando se despliega el problema de la educación en el país? ¿Por qué la Plaza Italia? O sea hay una condición urbana en ese espacio que permite que esa expresión tenga una mayor “oreja”, digamos, o una mayor visibilidad o “escuchabilidad”.

NC: Audibilidad.

CF: Audibilidad, claro. Entonces yo creo que la relación política-ciudad-registro sonoro habría sido maravillosa si la hubiésemos tenido como registro histórico.

CS: Yo iba a comentar en relación a lo que dice Cristina que el caso del movimiento estudiantil es interesante desde el punto de vista del paisaje sonoro, porque la ciudad, en cierto modo, se llenó de nuevos sonidos y también de performances y otra clase de actividades públicas que vinieron a poner –incluso a instalar– un sonido nuevo en la urbe. En los tiempos que corren es bastante común –sobre todo en el centro de Santiago– encontrar manifestaciones públicas, algunas de ellas provocadas por esta suerte de “destape político ciudadano” que se generó con el movimiento.

De ahí el sentido de la pregunta que estoy haciendo, pues esto no ha ocurrido solamente ahora, ha ocurrido en otros momentos también. Yo me he encontrado con normas emitidas desde España –en fuentes del siglo XVIII– donde se proponen expresamente celebraciones y rituales urbanos en las colonias ante el ascenso del rey o incluso ante la asunción de un cargo político menor al del rey (sobre todo en los Virreinos). Esto hacía que la gente tuviese que preparar las celebraciones e instalar una especie de ritual sonoro en torno a esa festividad.

Creo que este es un tema interesante y me gustaría saber cómo perciben ustedes esta idea de paisaje sonoro conectado con los movimientos sociales, que es en el fondo la relación entre la política con el sonido.

JP: A ver, yo tengo una visión desde la antropología de esto según la cual no tiene mucho sentido para mí hablar de lo político, sino que [más bien] hablar de la cultura de fondo, ¿en qué sentido? Para mí es bastante sorprendente ver la diferencia que hay entre la cultura del sonido occidental, la cultura de la música occidental, que es concebida como una cultura de personas que están quietas. La clásica cultura occidental de la música en la sala de conciertos, que es una sala cerrada, en donde los músicos están en un lugar muy privilegiado, sentados, están quietos, haciendo música. El público está quieto y antes de que comience la música la gente se calla “¡Shhh!”.

Esa es la música clásica occidental versus la música andina, que es exactamente lo contrario: el músico andino no puede tocar la flauta si no está bailando. Es una sola cosa y el baile significa por supuesto, el movimiento del sonido, pero también significa el desplazamiento a través de un paisaje sonoro que es absolutamente distinto para cada una de las fiestas rituales. Entonces si uno va a la fiesta de Loncura se va a encontrar con una situación espacial absolutamente sorprendente en que hay de pronto veinte grupos musicales tocando. Son chinos tocando a lo largo de la playa en un lugar muy abierto y de pronto esos mismos grupos entran por el pueblo y uno está encerrado entre situaciones sonoras cercanas. Finalmente llegan a la Iglesia donde todo retumba y se convierte en una situación absolutamente distinta. Son dos conceptos de música y sonido que tienen que ver con la cultura. Entonces desde mi perspectiva la política no es sino una resultante de una situación cultural.

En ese sentido, es interesante lo que ha pasado en Chile, porque nosotros acá hemos sido como muy... bueno, hemos tenido una historia bien extraña con respecto al sonido y a la ciudad. El ruido y el desorden, cuando se produce en la ciudad, el sonido que recorre la ciudad en nuestra cultura occidental, está muy restringido. Una de las formas en las que el sonido recorre [la ciudad] son las bandas de guerra, por ejemplo, que salen a marchar y hacen música recorriendo el espacio. Pero aparte de eso, la otra gran tradición del sonido que recorre la ciudad es el carnaval, en términos genéricos, la fiesta popular, que fue suprimida tanto social como políticamente durante mucho tiempo porque era mal vista, era desorden. Y lo que está

sucediendo ahora es tratar de encontrar espacios para eso que yo llamo carnaval, que son todas estas manifestaciones de que hemos estado hablando.

Yo veo eso como un proceso histórico bien interesante de volver a producir situaciones sonoras, pero también como un problema grave. Y es que en las ciudades con este nivel de ruido cualquier manifestación sonora que se haga tiene que superar eso. Yo no puedo salir con una guitarra a cantar a la calle porque sencillamente no se escucha. Entonces eso implica una infraestructura mucho mayor, más compleja. Y también implica decisiones políticas porque por ejemplo el ruido de la ciudad... a mí me tocó estar en una ciudad en China en Suzhou, que es una ciudad que queda cerca de Shanghai, en donde el ruido de la ciudad era mínimo, uno podía escuchar los pajaritos en los [árboles] y estaban pasando las micros, estaban pasando los autos. O sea, allí hay una decisión de no sé de que orden –porque no lo investigué– que puede ser política, puede ser de leyes, ¡no tengo idea! Pero en todo caso hay un acuerdo ciudadano de que el ruido que se emite a través de las máquinas sea muy leve, y eso hace que la sensación de caminar por la ciudad sea totalmente distinta a la nuestra.

CF: Eso tiene que ver con el bienestar.

JP: [*enfatisa*] ¡Absolutamente! Y eso también tiene que ver con la posibilidad de hacer música, de externalizar la música, porque en esa ciudad probablemente yo sí puedo salir con una guitarra y hacer música.

CF: La tremenda condición del ser humano, la básica, es que no aguanta algunos decibeles de ruido. Todas esas cosas vienen como condicionantes culturales o quizás naturales de base en el ser humano en cualquier ciudad, bajo cualquier cultura, bajo cualquier forma cultural.

JP: Es que es más que eso yo creo que el gran problema de la ciudad... yo siempre he pensado que el sonido es un ingrediente absolutamente básico para esta sanidad del ser humano en el sentido de que, de la misma manera como si uno va al cine y ve una escena con cinco músicas distintas que le va a parecer que es de terror, divertida (la música le da el carácter a esa misma escena, los sonidos tienen esas características), el sonido urbano, este sonido “perverso urbano” que es el de la máquina, el sonido que nadie genera y del cual nadie se hace cargo y que tiene una potencia gigantesca hoy en día en nuestra ciudad, en Chile; ese sonido nos está dando un mensaje queramos o no escucharlo y ese mensaje no es bueno. Por eso decía yo al principio que para mí la ciudad es un sistema bastante insano desde ese punto de vista, porque nos está entregando una “banda sonora” que no es buena, que no está hecha para nuestro bien ni siquiera está hecha, [no] es “el resultado de” y yo creo que eso tiene mucho que ver con lo que estamos conversando ahora.

CS: Nicolás, Alejandro, ¿algún comentario?

NC: Yo creo que la festividad pública ha sido una de las situaciones quizás más fluidas en el mundo –en Hispanoamérica muy notoriamente–, pero probablemente la situación de soltura social en el mundo es la festividad popular. En Chile la protesta política, la manifestación política se ha ido volviendo un poco indistinguible de la festividad; teniendo en cuenta que Chile es célebre, entre otras cosas, por no tener carnaval. Así como la festividad popular de Chile siempre es una instancia donde uno puede ir desde cosas muy altas, tocando al borde del misticismo (cuando uno va a una festividad en el Valle del Aconcagua y ahí hay un cantor

popular y una cofradía de chinos que ha estado tocado una o más horas y después vienen los saludos)... Pero luego uno camina metros y hay una feria donde están vendiendo aparatitos a pila electrónicos, están vendiendo devezes de películas pirateadas. Lo mismo pasa en la manifestación de reivindicación política, cuyas marchas se han convertido en escenarios múltiples o móviles —lo que decía Cristina—. Uno puede escuchar una gran cantidad de música en esas situaciones que antes eran completamente de gritos y consignas, y que eventualmente confluían ante un escenario oficial de música.

Por otro lado, no deja de ser bien interesante que alguien como Xenakis se refiriera como ejemplo para explicar lo que era la música estocástica (o la aplicación de la estocástica en sus composiciones), al golpeteo de la lluvia sobre un techo metálico, y por otro, a una manifestación política, que va en una gran columna por una calle y van todos entonando el mismo canto, pero como es una gran cantidad de gente, el canto va descoordinado, es un canto llano heteromorfo. Y en algún momento llega la fuerza pública, hay balas y se dispersa a la gente y luego gritos. Y él veía en eso un modelo de comportamiento estocástico en el sonido (Cfr. Xenakis 1971). Hay gente que habla de otras manifestaciones, como el compositor (quizás el no se hace llamar compositor, se hace llamar artista sonoro, no lo sé) que trabajó con grabaciones de las manifestaciones en Seattle del año 99 contra la World Trade Organization, que fueron especialmente violentas (DeLaurenti 1992). Su registro es una inmersión en la situación. Yo también en algún momento en 2007 lo hice, simplemente por vivirlo yo mismo, fui a una manifestación con un micrófono y audífonos a escuchar, a vivir eso con la audibilidad aumentada.

Lo último que quería decir es que no sé si hasta el momento en Chile ha habido una manifestación de alguna comunidad o un barrio, una población que específicamente haga una reivindicación sonora como, por ejemplo, lo que pasó en Freirina respecto a la contaminación y el hedor. Pero respecto a un caso de “polución acústica”, no sé si ha pasado, tengo la impresión de que no, de que es un ámbito todavía insensibilizado políticamente en Chile.

JP: A mí me gustaría de nuevo dar un ejemplo que yo creo que es bien interesante con respecto a esto.

Me tocó estar hace poco, en agosto, en Arica, estuve alojando en la casa de una persona que tenía un grupo de Sikuris, del interior, que ensayaban en su casa. El último día, antes de venirme, había una gran manifestación que se hizo [y de la cual] los ariqueños estaban muy sorprendidos por el tamaño de la manifestación en contra de varias cosas: una minera, un embalse, una... ya no me acuerdo, pero eran muchas cosas que habían saturado a la ciudad, y había mucha gente manifestándose en contra de todas esas cosas. Y para mí fue muy sorprendente ver a mi amigo, que había estado ensayando la noche anterior, dentro de la marcha, como una parte de la marcha, porque ellos son un grupo del interior que toca Sikus, que tradicionalmente tienen que ver con lo ritual, con toda una situación muy específica de la ritualidad de este pueblo. Y ahí estaban metidos en un contexto político [y] funcionaba muy bien, la gente lo recibía muy bien.

Y yo llegué con esta idea aquí a Chile central donde conozco a los chinos que tienen una potencia sonora [*énfasis*] “tremenda”, que son tremendamente potentes en términos de sonido. Y me quedé pensando cómo aquí no se usa esa potencia para la cosa política; y conversando con un amigo que forma parte del “Baile del Mapocho” (baile nuevo que se

formó a raíz de *cabros* que empezaron a ir a las fiestas religiosas de los chinos, santiaguinos que finalmente eran tantos que formaron un baile ahí) me contaban que habían ido a una manifestación de los estudiantes y les pasó una cosa muy bonita: en un momento dado la manifestación iba por la Alameda y dobló por no sé dónde. Estaba lleno de *pacos* y entonces la manifestación se disolvió, pero los chinos no podían disolverse sin romper (el grupo) [porque hubiese sido] una cosa muy violenta terminar de sonar como lo que son ellos, [porque ellos] son el sonido y ese sonido es muy potente. Entonces se miraron y sin decirse palabra porque estaban tocando, siguieron tocando absolutamente unidos en el sonido avanzando y los *pacos* se fueron abriendo y los dejaron pasar porque no sabían cómo reaccionar [*risas*]. Porque también reaccionar contra ellos era parar el sonido, parar una cosa muy fuerte, muy violenta, entonces no reaccionaron y pasaron. Eso me hizo pensar justamente en una función política del sonido que nosotros todavía no conocemos, es el único caso que yo he conocido, pero abre dimensiones bien interesantes al fenómeno de la relación entre música y sonido, que en este caso tiene una vinculación con los más postergados en algún sentido porque los chinos son como el pueblo, “el bajo pueblo”.

CF: Fíjate, quiero agregar que en La Victoria o en La Legua, las manifestaciones políticas se declaran con los murales y con cánticos, que son la expresión artística de una cierta manera de pensar. Por otra parte, les quería mencionar que el sonido –aquí voy un poco al pueblo donde yo nací, en Varsovia en tiempos de la segunda guerra mundial– el sonido de la bota militar en la calle, es algo que me va a acompañar hasta que me muera. La bota, la bota de los alemanes cuando entraron a Varsovia, y yo solo tenía tres años el último año de la guerra, pero ese sonido va a estar siempre presente en mi recuerdo. Así como para una persona de Río de Janeiro seguramente el ritmo del Bossa Nova y el colorido de la calle van a ser algo que también lo va a acompañar para siempre.

NC: Yo creo que el encuentro entre música, sonido, calle y ciudad es múltiple porque no hay un “sí mismo” de ciertos sonidos. Lo que acaba de decir Cristina se produce, sin duda, [por] asociaciones sumamente potentes y muy significativas, pero pensaba también en lo que acababa de decir... [y me acordé de que] hoy en la mañana supe de una –no sé si reivindicación– una manifestación, un alegato, a partir de un choque de un camión en Las Condes, un camión minero que por esquivar una propaganda política choca, deja la embarrada. Y los vecinos aprovecharon esta instancia para alegar por el ruido que producen estos camiones gigantes que van hacia la mina en la cordillera de Santiago.

Otro ejemplo. Conozco una reivindicación en términos del ruido molesto de los vecinos que viven en los alrededores del Museo de Bellas Artes, que tienen una pelea que lleva más de una década con la municipalidad respecto a los conciertos que se hacen y el espacio (la explanada) frente al museo (que continúa por José Miguel de la Barra hasta la entrada norte del Cerro Santa Lucía) respecto al préstamo que hacen la intendencia y la municipalidad de ese espacio para conciertos. Y por otro lado, una práctica que se ha vuelto muy común en las manifestaciones sobre las reivindicaciones laborales (lo he visto en instituciones públicas y también en empresas privadas), [cual] es que los empleados van y ponen un parlante de 120 watts en la entrada y ponen músicaailable (qué sé yo, música que se pone en fiestas). Entonces ahí hay una molestia porque son músicas que en sí mismas no tienen ninguna significación política; allí la interrupción de la vereda produce el acto político. En ese sentido el único caso de música –acercándome al ejemplo de José, yo lo usé íntimamente como música– que no era una manifestación, fue la de los empleados del Banco de Chile en la calle Ahumada, fuera de

la casa matriz del Banco de Chile. [Esa fue] una protesta, huelga, que no salió en televisión por razones obvias [y ahí] no estaban con parlantes, sino que estaban todos con *vuvuzelas* y eran cientos, literalmente cientos. Esa ha sido la única vez en mi vida que he escuchado, que he vivido como visitante una festividad, como una cofradía china, ver algo similar en la ciudad. Los tipos coparon el Paseo Ahumada, se convirtió en otra situación y duró diez minutos, diez, quince minutos de tronadura. Pero, por supuesto, son instancias que se tienen que ensamblar con la televisión o con algo para que fructifiquen. Para los que estuvimos ahí fue fructífero y yo me llevé ese recuerdo.

CS: Alejandro, no sé si tú quieres mencionar algo.

AV: Sí, bueno, como mis colegas han dicho muchas cosas, yo no tengo más que agregar. Lo único que diría es que quizás la pregunta es ¿puede haber una música que realmente no tenga una significación política? Yo creo que no en lo personal, porque pensemos en una música aparentemente apolítica, como el pop de los ochenta, por ejemplo, que era, como la recuerdo, una música para pasarla bien y desde las letras hasta la música tienen un poco ese sentido. Pero justamente recuerdo que para un régimen que tenía como bandera de lucha la “no ideología” —se supone que era un régimen dictatorial que no era ideológico y despotricaba contra la ideología marxista, leninista, etc.— esa música que en teoría no era ideológica —que [en realidad] también era absolutamente ideológica pero en teoría no— entonces pasaba a ser su bandera de lucha. Y me acuerdo que lo que más se escuchaba a principios de los ochenta era el pop anglo; después entró lo argentino, pero después de unos años, pues en un principio no era eso. Y era esa la música que más se escuchaba por algo, en el fondo porque estaba en línea con la ideología que el régimen quería imponer que, en teoría, era la no-ideología, no esta “ideología de izquierda” y todas estas cosas.

Por otra parte, ya no por ponerme muy *adorniano*, pero una música que tiene un cierto tipo de discurso habla de cierto tipo de cultura y sociedad que se quiere llevar adelante, que es justamente esta idea de vivir sin preocupaciones, que Adorno interpretaba como el contraste con esa exigencia, al mismo tiempo, de producir y producir todo el tiempo. Entonces, para compensar esa angustia que generaba el sistema de producción constante, industrial, había que tener una contrapartida de música que fuera la pura relajación, puro desenfreno, etc. Bueno, sin caer en eso necesariamente, lo que quiero decir finalmente es que no me cabe en la cabeza una música que no tenga una ideología detrás y, por tanto, una dimensión política.

Paisajes Sonoros en Chile - Proyectos y plataformas

CS: Bueno, estamos ya próximos a terminar. Yo les quisiera proponer un último tema un poco más práctico, pero no por ello menos interesante, que es justamente el estado del arte o el estado del paisaje sonoro en Chile, pero intentando aterrizarlo al caso santiaguino. Entonces quisiera preguntarles cuáles son los programas que ustedes conocen, las actividades que ha habido sobre paisaje sonoro y cuáles son las perspectivas de futuro que se nos presentan, que parecen ser cada vez más intensas en la capital y —al parecer— en el resto del país.

JP: La verdad es que yo no estoy al tanto de lo que está sucediendo en el paisaje sonoro. No estoy inmerso en un medio que pueda responder eso, pero sí estoy haciendo cosas con respecto a eso, pero es un poco autorreferente, así que paso.

NC: En rigor por ese mismo argumento yo también tendría que pasar [risas]. Lo que sí puedo decir es que en el texto que nos enviaste tú nombras hacia el final algunas actividades. Voy a quedar como autorreferente pero de varias de las cosas que nombras acá yo participé en tres: como redactor de la partitura para el Concierto de Campanas Bicentenario (2010), producido (si bien prefiero decir *compuesto*) por Luis Barrie; como invitado en Fricciones, Encuentro de Prácticas Sonoras (2013), para realizar la séptima versión de mi *sin título #8*, y como productor asociado de la realización de la obra de Eric Satie *Vexations*, que tuvo como sitio el Museo Nacional de Bellas Artes en octubre de 2011, pero no fue desarrollado o producido por este. Un vez más, reitero, ninguna de estas instancias las inscribiría en el paisaje sonoro, especialmente lo de Satie.

Dicho esto, creo que, aparte del fundamental trabajo de Luis Barrie con sus tres discos (*Patrimonio sonoro de la provincia de Valdivia, Pu l'afkenche ñi ül - La oralidad en el Canto Mapuche, El sueño de Haumaka*, un recorrido sonoro documentado en Rapa Nui), un trabajo en curso derechamente sobre el paisaje sonoro [que se está haciendo ahora], es el Audiomapa desarrollado por Fernando Godoy y Rodrigo Ríos, que se extiende por América y es una plataforma abierta en la Web.

CS: ¿Hay programas que tengan continuidad relativa al paisaje sonoro hoy en día, ya sea de gobierno, alguna empresa privada o simplemente plataformas digitales que estén funcionando?

NC: Yo personalmente no lo sé. Supongo que a nivel de fondos culturales o en el nivel del Ministerio de Bienes Nacionales debe haber algún tipo de casillero donde está lo que llaman hoy en día “patrimonio inmaterial”. Eso hace cien años se llamaba “folclore” [pero] se ha ido pulverizando en miles de pequeñas semilleros... y claro la palabra “folclore” ha ido quedando, como todas estas palabras disciplinarias, técnicas de campos que sirven para recortar... También hay siempre una guerra de guerrillas entre los tipos de recortes y las maneras de los recortes. Entonces para algunas personas el folclore es tal y tal cosa. Yo creo que lo que se ha relacionado al paisaje sonoro ha estado inserto en eso que llaman “patrimonio inmaterial”, pero yo no sé nada de eso, porque –volviendo inicio– yo no propongo un trabajo de paisaje sonoro.

CS: ¿Hay un fondo destinado a este tema del FONDART, si no me equivoco (dedicado a la patrimonialización del sonido)?

JP: Perdón, pero me gustaría aclarar una cosa. A mí me ha tocado participar en lo que se llama patrimonio inmaterial y está muy claramente enfocado a lo que se considera, o que se podría considerar “folclore”. En todo caso [se entiende eso como] música, no de lo que estamos hablando ahora, de paisaje. Yo no tengo ni idea.

Una última cosita que sí me gustaría mencionar que para mí ha sido muy sorprendente llegar a Valparaíso y ver estos festivales Tsonami. La primera vez que llegué ahí, no tenía idea de que ocurrían; eso ha sido para mí realmente una sorpresa muy grata, de repente toparme con una ciudad muy entretenida que además tiene un funcionamiento sonoro muy sorprendente por los cerros. Los cerros son una cuestión absolutamente maravillosa en términos de sonido, de diferencias de sonido, y veo una ciudad que está operando con el sonido... Me ha tocado ver dos veces una ciudad sonorizada con los barcos, con las campanas, con miles de cosas. Y no le he seguido la pista a ese festival, pero me parece que es un hito notable.

NC: Ese es el Festival Tsonami, que se ha realizado cada año en noviembre o diciembre desde el año 2007, y ahora está pronto a realizarse en la primera semana de diciembre. Actualmente lo dirige Fernando Godoy (que ya nombré acerca de Audiomapa). Tsonami no solo produce el festival sino también otras actividades de diversa escala durante el año. En el festival he participado en múltiples ocasiones. Junto al Ensamble Majamama (dedicado a la improvisación electroacústica) tocamos en la plaza Aníbal Pinto en 2008, en la plaza Echaurren en 2009 y en la plaza del Ascensor Victoria en 2011; junto a Cariñito3 (improvisación también) en 2010, hicimos un paseo por un sector de dos cerros, según una ruta definida, improvisando en ciertos sitios seleccionados. Esta situación la repetimos en 2011, con otra ruta y un grupo *ad hoc* de improvisadores en 2011. Junto a la agrupación ala1RECS&arsomnis, con quienes realizamos la ya nombrada obra de Satie, realizamos para el festival la obra *Rainforest IV* (1973) de David Tudor, y *ascending series 3* (2008), de Michael Pisaro; esta última fue una instancia muy bella, una tarde completa en el Cementerio N°1 de Valparaíso con un ensamble de doce músicos⁵. En 2012 realicé la sexta versión de mi *sin título #8*.

También debo nombrar dos obras de mi amigo Sebastián Jatz realizadas en el festival, en 2010 y 2011 respectivamente, *Blanco sobre Blanco: Composición suprematista*, realizada por una orquesta de dieciocho niños en la playa San Mateo, y *Seguimiento continuo de infinitos puntos* (la primera intervención de doce)⁶. Asimismo, en marzo de 2011, sin relación con el festival, junto a ala1RECS&arsomnis y Tsonami, arreglamos un paseo por el cerro Barón, el Muelle Barón y sus alrededores, según un plan de Felipe Araya y Fernando Godoy, actualizando obras del compositor suizo Manfred Werder, con su presencia y la de un grupo de seis músicos⁷.

Fuera del festival, pero organizado por Tsonami, hubo dos “Conciertos de ciudad” [que se realizaron] en 2012 coproducidos con Luis Barrie, y una partitura compuesta por Fernando Godoy (la obra *193 Hz*) además de la obra del compositor español Llorenç Barber *Naumaquia Valparaíso*, en 2013.

Si bien todas estas actividades ocurrieron en sitios abiertos o a la intemperie, y en muchos casos tematizaban o hacían audibles ciertos rasgos (culturales, acústicos, espaciales) de aquellos, su inscripción en el concepto de “paisaje sonoro” solo podría reducir y empobrecer los alcances que produjeron y los caminos que pudieran abrir. Prefiero, si hemos de inscribirlos en alguna noción o categoría, que esta sea la de Música.

CS: Para cerrar yo quisiera agradecerles personalmente el interés por participar, por tener esta conversación, por contar sus experiencias personales y entregar sus conocimientos para esta publicación. Además, me gustaría darles un espacio para decir algo que se les haya quedado en el tintero o que ustedes consideren relevante antes de terminar.

5. Véase David Tudor, *rainforest IV* (1973). Acceso: 15 de noviembre de 2013. <http://et-musica.cl/rainforest-iv-david-tudor/> y Michael Pisaro, *ascending Series 3* (2008). Acceso: 15 de noviembre de 2013. <http://et-musica.cl/michael-pisaro-ascending-series-3-cementerio-n1-valparaiso/>

6. Consúltase en el sitio de Arsomnis: *Blanco sobre Blanco: Composición suprematista* (2010). Acceso: 8 de octubre de 2013. [http://www.arsomnis.com/es/blanco_sobre_blanco/](http://www.arsomnis.com/es/blanco_sobre_blanco;); y véase *Seguimiento continuo de infinitos puntos....* Acceso: 6 de noviembre de 2013. http://www.arsomnis.com/es/seguimiento_continuo_de_infinitos_puntos.

7. Véase “Manfred Werder en Chile” (2011). Acceso: 6 de noviembre de 2013. <http://et-musica.cl/manfred-werder-en-chile/> y para complementar <http://manfred-werder.blogspot.com/>

CF: Yo tengo una pregunta. ¿Por qué el paisaje sonoro popular no es la música chilena, sino que es la música mexicana, colombiana? Si cierro los ojos y me llevan a distintas partes de la ciudad en Chile, no podría decir en qué lugar estoy.

AV: Es que con esa pregunta no vamos a terminar.

CF: No, pero puede quedar en el tintero para el siguiente coloquio.

CS: Es una pregunta interesante, sobre todo para ciertas zonas del país donde se escuchan otros sonidos y hay festivales de música mexicana.

NC: Un comentario con acotación preliminar a la pregunta de Cristina: yo creo que ese problema de fascinación es, por supuesto, de la capital. Yo tengo la impresión de que hay no pocas localidades [en las] que [eso] no es un tema para ellos, o sea, ellos viven una identificación casi inmediata con lo que los circunda en todos los planos (sin duda el sonoro-musical, el verbal). Lo que pasa es que en Santiago hay demasiadas cosas, entonces tiende como a una homogeneidad. Por otro lado, ahí se mezcla esa homogeneidad donde lo sonoro se superpone a la increíble segregación en lo social y en lo urbano, entonces, es difícil. Por lo demás hay un Santiago totalmente urbano [que] está en una situación de transición en términos de su población. Hay una enorme cantidad de inmigrantes y esos inmigrantes van a traer o están trayendo música y eso va a florecer en algún momento, si no está floreciendo ya, está pasando.

JP: Está floreciendo.

NC: Ya está floreciendo desde salsotecas donde solo van inmigrantes, al enorme aporte que tiene el Perú, que también ya ha llegado acá. El aporte musical cultural peruano no ha parado de llegar desde que Chile era una gobernación y luego una república. Está llegando constantemente y no es que empezó a llegar en los últimos quince años.

CF: Y en ese sentido, otra cosa para agregar; los acentos ¿formarían parte de ese *background* cultural?

NC, JP: [énfasis] Absolutamente.

NC: Solo a los chilenos se les ha aparecido como un monstruo su propio acento cuando han escuchado cómo habla el colombiano, la dominicana, los peruanos.

JP: Lo mismo que nos ha pasado la primera vez que escuchamos nuestra voz grabada, pasa a ser una voz monstruosa. Tiene que ver un poco con eso “¿cómo yo puedo hablar así?” [se pregunta uno].

CS: Alejandro, no sé si quieres agregar algo.

AV: Es que eso del acento es interesante porque tiene que ver con la forma de hacer esa música. Por lo que decía Cristina puede ser la misma ranchera mexicana, pero quizás hay algo en la forma de interpretarla que va a ser diferente, que sea particular de esa zona en Chile, en una provincia, qué sé yo, en esos lugares de las zonas rurales. Entonces a veces la música puede ser

la misma, pero es la *performance*, como dicen por ahí, o la forma de ejecución, la que distingue y proporciona identidad aunque el texto sea el mismo.

CS: Bueno, respetando la promesa del tiempo, quiero agradecer a todos su participación y cerrar aquí esta entrevista.

Bibliografía citada

- Aldunate del Solar, Carlos, Claudio Mercado y Víctor Rondón. 2003. *Con mi humilde devoción: bailes chinos en Chile central*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Allen, Chris *et al.* 2010. "Elective belonging and authenticity of place". *Housing, Theory and Society* 27 (1): 115-61.
- Arkette, Sophie. 2004. "Sounds Like City". *Theory, Culture & Society* 21 (1): 159-168.
- Baker, Geoffrey. 2004. "Music at Corpus Christi in colonial Cuzco". *Early Music* XXXII 3 (August): 355-67.
- _____. 2008. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham and London: Duke University Press.
- Benjamin, Walter. 2003 [1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Bijsterveld, Karin. 2013. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript.
- Carreras, Juan José. 2005. "Música y Ciudad. De la historia local a la historia cultural". En *Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, editado por A. Bombi, J. J. Carreras y Miguel A. Marín. Valencia: Universitat de Valencia.
- Carter, Tim. 2002. "The sound of silence: models for an urban musicology". En *Musik und Urbanität: Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26. bis 28*, editado por Christian Kaden y Volker Kalisch, 13-23. Essen: Verlag Blaue Eule.
- Castillo Fadic, Gabriel. 1998. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena* LII (190): 15-35.
- DeLaurenti, Christopher. 2002. *N30 live at the WTO November 30, 1999*. Seattle, Wash: Christopher DeLaurenti. [Libro-audio].
- Giglia, Ángela. 2012. "Sentido de pertenencia y cultura local en la metrópoli global". En *Nuevas topografías de la cultura*, editado por A. Giglia y A. Signorelli, 145-174. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana. Juan Pablos editor.

- Lefebvre, Henri. 1974. "La producción social del espacio". *Papers: revista de sociología* 3: 219-229.
- Mercado, Claudio. 2010. "Bailes Chinos del Aconcagua. Una historia en dos acordes". En *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*, editado por Albert Recasens y Christian Spencer Espinosa, 57-66. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y AKAL Ediciones.
- Morgan, Robert P. 1980. "Musical Time/Musical Space". *Critical Inquiry* 6 (3): 527-38.
- Pedelty, Mark. 2012. *Ecomusicology: rock, folk, and the environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rodin, Jesse. 2012. *Josquin's Rome: hearing and composing in the Sistine Chapel*. New York: Oxford University Press.
- Rotenberg, Robert Louis y Gary W. McDonogh. 1993. *The Cultural meaning of urban space*. Westport, Connecticut: Bergin & Garvey.
- Schafer, R. Murray. 1969. *The new soundscape; a handbook for the modern music teacher*. Don Mills, Ontario: BMI Canada Limited.
- _____. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Inner Traditions/Bear.
- Soja, Edward W. 2008 [2000]. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traducción de Verónica Hendel y Mónica Cifuentes. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Strohm, Reinhard. 1985. *Music in late medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.
- Truax, Barry. 1978. *The World Soundscape Project's Handbook for acoustic ecology*. Vancouver, B.C.: A.R.C. Publications.
- Xenakis, Iannis. 1971. *Formalized music; thought and mathematics in composition*. Bloomington: Indiana University Press.

Discografía citada

- Sonchapu*. La Chimuchina. Chile: Autoedición, 1999. Disco compacto.
- Barrie, Luis. *El sueño de Haumaka. Un recorrido sonoro en Isla de Pascua*. Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Consejo de Jefes de Rapa Nui y Municipalidad de Isla de Pascua, 2005. Disco compacto.

Recursos en la Web citados

Fricciones. Encuentro de Prácticas Sonoras. 2013. <http://encuentrofricciones.wordpress.com/>

Audiomapa. <http://www.audiomapa.org/>

Festival *Tsonami*. www.tsonami.cl/

Agrupación *ala1RECS&arsomnis*. www.et-musica.cl

R