



UNIVERSIDAD  
ACADEMIA  
DE HUMANISMO CRISTIANO

Universidad Academia Humanismo Cristiano  
Facultad de artes  
Escuela de composición musical

# **Interdisciplinas con paisajes sonoros.**

**El proyecto Poetisa y otras tres obras medioambientales**

Monografía y Portafolio para optar al grado de  
Magíster en Composición Musical en Artes Escénicas y medios  
audiovisuales

Héctor Sebastián Troncoso Orellana  
Profesor guía: Santiago Astaburuaga

Santiago, 6 de octubre.

## **ÍNDICE**

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>Parte I: Desde el contemplar al reaccionar.....</b>	<b>5</b>
Emergencia musical y medioambiental.....	5
Paisaje sonoro: recurso sensibilizador y compositivo.....	11
Pre Denuncia: Lecturas poéticas.....	16
<b>Propuesta metodológica .....</b>	<b>21</b>
<b>Parte II: Experimentación.....</b>	<b>23</b>
Trabajo con Pasmí: Proyecto Poetisa.....	22
Sobre la música.....	29
<b>Entrevistas.....</b>	<b>31</b>
Sobre seré un colibrí, la historia de Wangari Maathai.....	31
Sobre 2070: el último documental animal.....	34
Sobre Antifas sueños de agua... 40	
<b>Conclusiones.....</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografía</b>	
<b>Portafolios</b>	

## **Conceptos clave**

- Paisaje Sonoro
- Transformación
- Poética
- Emergencia
- Infiltrar

## **Pregunta de investigación**

¿Cómo es posible transformar las prácticas compositivas de un trabajo interdisciplinario, para que la música y el texto poético se involucren con la contingencia medioambiental del planeta?

## **Definición del tema de estudio**

El objeto de estudio de la siguiente investigación corresponde al método de trabajo, análisis del texto y uso de los recursos compositivos en la composición musical del proyecto Poetisa y sus reflexiones. El cual consta de composiciones musicales con paisaje sonoro, conjunto a la poética y el poema de crítica medioambiental. El propósito de esta investigación, es crear un artefacto que reflexione en torno a las problemáticas generadas por la contaminación del medioambiente, en general.

## Introducción

El sonido es uno de los fenómenos más estudiados de la historia del hombre, desde la perspectiva de las ciencias y desde la perspectiva del arte. Desde hace algún tiempo ya podemos observar que el sonido ha pasado a ser un objeto de estudio bastante infinito desde todas sus propiedades. Debido a sus características casi infinitas, las ondas sonoras pueden configurar para nosotros un muro casi táctil que se puede contemplar y estudiar desde la perspectiva que se nos plazca –y salir aventajados de dicho proceso–. Entre ellas, van contorneando una “cartografía” única e irreplicable que podría ser quizás uno de los radares más interesantes de la fisiología humana: La escucha.

La compositora Hildegard Westerkamp declara: “Tomarse el tiempo para escuchar va en contra del actual status quo frenético y estresante del 24/7, en contra de la carrera por la riqueza y el éxito, contra nunca tener tiempo, y siempre estar completamente ocupados” (2015) y es que de alguna forma, está la posibilidad en nuestras vidas para poder detenerse y analizar detenidamente estos fenómenos que por lo general, pueden ayudarnos a inferir asuntos completamente conectados con nuestras relaciones más cercanas, con las relaciones más cotidianas. Por ejemplo, el sonido del televisor de un vecino que suena a altas horas de la madrugada, podría ser una señal de que dicho hombre, en algún punto de su vida, sufre de insomnio debido a una razón aparentemente lejana. Sin embargo, esa lejanía o particularidad, podrían ser relacionadas desde la reflexión y relación práctica de los actos y las ideas. Puede ser que la causa de su actividad nocturna no se deba a un tema de salud y conciliación del sueño, puede ser que deba hacer vigilia, pues necesita estar en su puesto de trabajo en unas horas más.

Asimismo, son impresionantes las formas que tiene el ser humano para relacionarse con el sonido y en si, para elegirlos en su vida. No existen ciertas preferencias, pero si bien es cierto lo que nos puede aunar en estas elecciones es la música; esa que habla de nuestra identidad, de nuestra desiciones, de nuestro ocio, la entretención, nuestro imaginario, etc. Esa particularidad que permite ser tan

exactos unas veces y a la vez únicamente ambiguos. La forma de escuchar que tiene cada uno de los seres humanos es una característica o valor tan único que como los sonidos es totalmente fenomenal e irrepetible. En ese sentido, esta investigación trata de reflexionar en torno a las decisiones artísticas y composicionales que tomen iniciativas en las temáticas medioambientales, en general, trabajando en torno a la pregunta: ¿Cómo es posible transformar las prácticas compositivas de un trabajo interdisciplinario, para que la música y el texto poético se involucren con la contingencia medioambiental, en general?

Para iniciar el trabajo de esta investigación, se investigaran autores y autoras que abordan el concepto de *emergencia, paisaje sonoro y poética*, además de contemplar un breve catastro de emergencias medioambientales que garantizan las motivaciones prácticas de esta reflexión. Analizando y buscando problematizar el estado de emergencia y urgencia que podría considerarse en el estado de la comunidad internacional versus deterioro y consumo medioambiental. Luego, se expondrán los testimonios personales y conjuntos a Catalina San Martín Henríquez, Daniel Espinosa San Martín y Monserrat Cifuentes Molina, intérpretes en danza y teatro, respectivamente. Finalmente, se dispondrá a reflexionar y concluir en torno a los testimonios de los intérpretes versus el trabajo interdisciplinario de quien escribe en co-creación con Pasmí Iparraguirre Rivera.

## **Emergencia musical y medioambiental.**

### *Emergencia Musical*

Hablo de *emergencia*, en mis palabras, como la aparición de una situación o nivel oculto hacía un plano donde la llegada del cuerpo, idea o acción queda expuesta a otras interacciones, atmósferas y dinámicas. Estas vienen con aires de sorprendidos para la existencia y tal como lo inesperado se acerca, alerta los sentidos de los organismos circundantes a esta. Olores nuevos, colores llamativos, texturas nuevas, gustos que sorprenden, sonidos que pueden ser placer para unos y malestar para otros.

Desde ahí, la reacción y prioridad–urgencia– a lo anteriormente mencionado, queda a discernimiento de cada uno. Sentir la reverberación de la emergencia vivida, aceptar actitudes y maneras de responder, con el tiempo desembocan en formas de llevar las situaciones con una percepción personal que se origina de la identidad de cada uno. En los siguientes párrafos, manifestaré mi interés como intérprete en guitarra y compositor, para incluir más y más a la composición musical, la difusión y abstracción en torno a situaciones que afecten a nuestro *medioambiente*, a través de la mixtura en la composición musical con paisajes sonoros naturales o artificiales, en conjunto con poesía medioambiental. En este caso, esta experimentación buscará una brecha para infiltrarse en el tema del deterioro medioambiental y la relación de los seres humanos con el consumo y producción inconsciente de materia, que termina abandonada en algún rincón del planeta. Mi emergencia, como artista, consta de concretar una práctica, plástica, sonora y artística que ayude a movilizar a otros para el trabajo de reflexiones en torno a nuestro medioambiente y más específicamente del cuidado del planeta. A través de las artes escénicas y la manifestación de un mensaje artístico práctico que permita desacelerar el consumo y producción de desechos plásticos diarios.

Primero daré mi punto de vista con respecto a la emergencia musical, respectivamente, haciendo hincapié en la habilidad ética y social que los músicos y compositores podrían desarrollar para mejorar la difusión del estado de la fauna y el medioambiente natural y social, ya que, existe un potencial altamente poderoso desde el arte para persuadir a las sociedades y llegar a construir una sociedad más crítica y participativa de las emergencias que nos circundan.

Particularmente, desde el punto de vista de la música y los trabajos interdisciplinarios escénicos elegidos para esta investigación, es necesario declarar que el activismo ecológico en el arte, es un asunto que hace mucho tiempo ya es motor de creación para algunos, no obstante el material que existe, a mi parecer no es suficiente para que la problemática medioambiental deje de ser una tarea ética para el arte y se transforme en un compromiso más completo problematizando la relación de depredación con el entorno sonoro natural y animal. Asimismo, podría ser que la tarea ética de crear para fortalecer una conciencia medioambiental sea más que suficiente y correspondiente a las necesidades reales y animales de los hombres.

En el *Tratado de los objetos musicales* (1988) de Pierre Schaeffer –músico y compositor francés– aborda la idea de cuatro relaciones distintas de la audición del ser humano con su entorno : escuchar/oír/entender/comprender. Estas no tienen una jerarquía ni proporción predominante una de otra, sino que actúan de distinta forma en la audición y en la decodificación de los sonidos, según su fuente y contexto. La especificidad del sonido, está dispuesta a los escuchas que rodean y comparten el campo de detección del sonido, sea este de ordenamiento musical o ambiental. En cierto punto, la emergencia sonora y musical se caracteriza, en parte, como un asunto de lento avance y aplicación, por lo que apela a la paciencia de las personas y los artistas. Posiblemente verbalizando las ideas y situaciones que, por lejanas que parezcan en el tiempo, son inevitables a fin de cuentas y que desde hace mucho tiempo vienen modificando la vida y los umbrales de percepción de los sentidos: el aumento de la temperatura del planeta, los ciclos del agua, la irregularidad de los cambios de estaciones, la contaminación en los mares por los

desechos que producimos individualmente y la hiperproducción de desechos industriales de las transnacionales<sup>1</sup>. Tal es la relación de la escucha con la adaptación del hombre a su entorno y modificación de su particularidad, que Schaeffer declara: “Me muevo en un “ambiente”, como en un paisaje, aún el silencio más profundo constituye un fondo sonoro como cualquier otro” (Schaeffer p.63 1988). Pero esta relación no se basa meramente en la variedad y cantidad de sonidos o silencios que nos acompañan sino en la detección y pensamiento de esta relación con uno mismo (Schaeffer, 1988) y en relación con el instinto del ser humano para adaptarse, por ejemplo cuando nos encontramos en un lugar ruidoso y la voz debe elevar su intensidad para poder ser escuchado o entendido (Schaeffer, 1988). Asimismo, esta relación de adaptación por supervivencia y reflejo del instinto, puede conectar siendo un comportamiento de vivir en un fondo sonoro y musical que probablemente no empatice con un orden de asuntos urgentes, como podría ser el estado del medioambiente.

En esta idea de *emergencia musical*, me refiero a la alerta y urgencia, en mis palabras, que surge de percibir un silencio artístico en los trabajos reflexivos actuales en torno a la escucha y las causas medioambientales. Situaciones muy diversas que año a año, se han visto en crecimiento constante, y aparentemente con cambios irreversibles para la vida marina y continental. En paralelo, este silencio se extiende también hacia la producción del análisis sobre el diseño de espacios sonoros abstractos, que buscan dialogar con la percepción de la audiencia y pueda ofrecer un impulso para avanzar en el diálogo interno y la búsqueda de posibles soluciones o acciones que permitan mejorar la relación individual con el entorno. De este modo, las siguientes páginas están enfocadas en problematizar la experimentación en la composición entre paisajes sonoros y poesía medioambiental. Elaborar una propuesta artística que apoye la conciencia y la reflexión en torno a estos problemas es un aspecto que desde las artes nunca está de sobra.

---

<sup>1</sup> ver :<https://selecciones.com.mx/estas-son-las-10-empresas-que-mas-contaminan-los-oceanos/> datos concretos sobre la hiperproducción de materiales desechables que terminan varados en el mar.

## Emergencia medioambiental

El cambio climático y social no solo ha modificado nuestros ambientes rurales y urbanos, sino ha calado mucho más profundo hacia el actuar y reaccionar de nuestros sentidos y actitudes, automatizando conductas sociales como el macabro negocio del agua, la desviación de los cauces de ríos del territorio chileno<sup>2</sup> o la deforestación y expropiación de tierras a las comunidades ancestrales del Amazonas<sup>3</sup>. Pese a todas las advertencias que se publican desde la contingencia internacional, como el acuerdo de París de 2016<sup>4</sup> y su posterior resultado político en la COP 25<sup>5</sup> realizada en Madrid, España.

Por otra parte, la intención de esta investigación se refiere a reflexionar sobre una *emergencia medioambiental* desde la composición musical, a mi parecer, podrían revelarse formas de contrarrestar la saturación de los sentidos apoyando la producción de obras musicales que permitan reflexionar sobre el funcionamiento de los sentidos entre sí. Apoyar la memoria auditiva entre la grabación y la composición con espacios o paisajes sonoros que están al margen del peligro y de un cambio potencialmente permanente en su identificación. “No estamos en/sobre el mundo sino dentro de él, rodeados de cosas -entre ellas una infinidad de intensidades afectivas-” Csordas (como se citó en Tironi, 2015). Y es que desde la observación y búsqueda de expresiones, bajo mi punto de vista, es donde se pueden tomar cartas en el asunto y promover expresiones con contenido específico, concreto y sugerente que impulsen la propia responsabilización en la urgencia socioambiental y medioambiental. De tal forma que la participación y constante revisión de la contingencia es fundamental, en mi opinión, para poder crear un espacio que pueda responder a las inquietudes del cómo impulsar la concientización y participación en el cuidado de los sentidos, la sociedad y los ecosistemas que otras artistas han

---

<sup>2</sup> ver: <https://www.duna.cl/noticias/2018/05/29/los-estragos-de-la-crisis-hidrica-en-chile/>

<sup>3</sup> ver:

<https://sostenibilidad.semana.com/medio-ambiente/articulo/deforestacion-en-el-amazonas-la-selva-de-brasil-sufre-la-mayor-perdida-de-vegetacion-desde-2008/47636>

<sup>4</sup> Acuerdo internacional que busca limitar la temperatura del planeta por debajo de los 2°C.

ver: <https://unfccc.int/es/process-and-meetings/the-paris-agreement/que-es-el-acuerdo-de-paris>

<sup>5</sup> Conferencia de las Partes(COP) órgano de reunión supremo conformado por 196 estados más la Unión Europea para combatir el cambio climático.

venido trabajando –Hildegard Westerkamp, Chris Watson, Murray Schafer, Simon Scott– por ejemplo.

Ernest García, profesor de la Universidad de Valencia, declara que a través de los instrumentos de medición de opinión pública y las encuestas sobre medioambiente, se despliegan tres conclusiones de las cuales me gustaría destacar la primera que declara en el artículo *¿Por qué nos preocupamos del medio ambiente y por qué es preocupación es tan frágil?* (2006) Y es que las sociedades actuales son conscientes de un consenso y actitud ambientalista y que “la protección del medioambiente se ha configurado como un valor, como algo positivo y deseable” (García 2006). Aparentemente esta conclusión parece ser un punto inicial bastante beneficioso para el hombre y el arte, sin embargo el contorno que se dibuja sobre la relación artista-medioambiente es más débil en comparación al ritmo de consumo de la sociedad y métodos con respecto a lo que se teoriza con lo que se practica. Para este caso, parece imprescindible tener en cuenta esta realidad social pues revela una característica que se instala en la configuración de un inconsciente creativo y así podría determinar un paralelo en todas las demás áreas del arte. Tal es el caso de la composición musical en las escuelas de composición y postgrado donde es un poco más complejo encontrar programas que intenten abordar prácticas ecológicas con la creatividad y producción de artefactos involucrados en denunciar y sondear el estado de los ecosistemas, las sociedades y la fauna de latinoamérica sur.

En estos últimos 2 años los accidentes medioambientales han venido en escalada, sucesivos y sin ningún aparente freno, ni posible prevención para la protección de los ecosistemas y las personas que los habitan. El año 2018 en Chile es uno de los períodos con más conflictos socioambientales: La intoxicación por inhalación de gases de más de mil personas en la zona industrial de Quintero-Puchuncaví, el escape de más de 700 mil salmones en el sur de Chile, amenazando la biodiversidad del fondo marino y mermando el medio de sustento de los pescadores artesanales de la zona, el impacto de la explotación del litio en el norte de Chile que ha modificado la naturaleza de los salares y finalmente, sin

considerarlo como el fin de la lista de emergencias socioambientales; la producción de paltas en la provincia de Petorca que ha dejado en sequía a sus habitantes, dejándolos sin una situación sanitaria y alimentaria estable a causa de la gigante ambición agrícola. Ya en el año 2019 las emergencias socioambientales siguen manteniéndose y adhiriéndose con escasas soluciones y mitigaciones institucionales que puedan hacernos salir del estado de emergencia. Frente a esto, el desarrollo en el uso, análisis y composición con paisajes sonoros en contra de una posible polución sonora<sup>6</sup>, o bien el trabajo inter sensitivo entre visión y audición, podría abrir las posibilidades a repensar su uso para establecer una comunicación posiblemente más flexible a la reflexión y el propio diseño de los espacios sonoros.

En conclusión, es necesario repensar con un ánimo de autocrítica más serio y comprometido el cuidado de nosotros mismo y el planeta. Es por esto, que el proyecto poetisa se enmarca como una investigación reflexiva autocrítica que pueda abrir la posibilidad de diálogo interno para los compositores y artistas que necesiten de apoyo para el desarrollo de sus ideas y pensamientos. Asimismo, crear la posibilidad de despertar la curiosidad y apropiarse de las ideas que merodean en el pensamiento y el fluir de la consciencia.

---

<sup>6</sup> Concepto desarrollado por Murray Schafer y el WSP. Consiste en la contaminación de los entornos sonoros que merman nuestra atención y percepción del sentido de la audición.

## **Paisaje sonoro: recurso sensibilizador y compositivo**

El término *paisaje sonoro* es un concepto que comienza a expandirse teóricamente desde la segunda mitad del siglo XX. El concepto trabajado por Murray Schafer, en *The Tuning of the World*, deja un importante legado para esta investigación ya que impulsa a las personas que se encuentran con este conocimiento, a escuchar los entornos cotidianos y analizarlos de manera crítica para problematizar su relación con los sonidos, ruidos y silencios– para poder así mejorar nuestro entorno y estado de salud psicológico y físico– El análisis del sonido, como el estudio de un texto que posee mensajes explícitos con sus respectivas relaciones en el fondo donde se encuentra, ya sea este un país, una ciudad, un barrio, etc (Schafer, 1977). Por el contrario, también existirá un plano implícito donde cada sonido podrá encontrar, según quien interprete su relación con el entorno. Esta interacción podría ser descrita como una interacción intencional o accidental donde la lógica de cada intérprete tratará al sonido según su propio criterio, influenciado por los referentes del entorno social donde se genera (Schafer, 1977). Por consiguiente, el paisaje sonoro será en sí un gran plano cartesiano capturado por nuestro oído, en donde interactúan varias ondas transmitidas por el aire – sonido– y dada la relación de estos fenómenos anteriores podremos activar un análisis comparativo u abstracto de cómo el paisaje no visual también es modificado por la acción humana, la pérdida de las características únicas de los bosques, y asimismo en las costas industrializadas a lo largo de las costas del planeta (Schafer, 1977).

Mediante el cuestionamiento a la jerarquización del sentido de la vista por sobre los demás sentidos, en mis palabras, Schafer procura profundizar y mitigar la contaminación sonora reconociendo que el desarrollo humano ha podido crear tecnologías y objetos que en consecuencia generan sonidos que pueden ser

dañinos para la gran mayoría de los organismos que oyen o escuchan la acción humana.

Problematizar la detección, comprensión y acción de la escucha, a través de esta, podría mejorar los entornos y diseñarlos considerando un bienestar en la individualidad del ser humano con su comunidad. El simple hecho de elegir un lugar de trabajo que permita ser eficaz y presente en la acción que se elige –estudiar un instrumento, redactar textos, etc– es una forma de decir o practicar la conservación de espacios sanos y seguros para el desarrollo de la vida humana. Y bajo la idea anterior de que el paisaje no visual también puede ser intervenido por la acción humana es que esta investigación decide por una parte, apuntar a la relevancia de la musicalidad del texto. Cómo la palabra, la frase, la idea sonará en la escena y se fundirá con lo que hasta el momento se ha definido como paisaje sonoro y su perspectiva situacional de esta investigación

Este concepto –desarrollado por diferentes músicos y compositores a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y estas dos primeras décadas del siglo XXI– opera infiriendo que la problematización de este asunto no es totalmente solucionable desde las artes, y que a tempo del desarrollo tecnológico, para los compositores ha permitido ampliar las construcciones timbrísticas y la mixtura de las formas compositivas, principalmente, formando resultados que apelan, a mi parecer, a una problematización y enriquecimiento de la filosofía del sonido y el arte.

Por otra parte, Levack sostiene que las inquietudes musicales tradicionales están fuera del interés académico y exploratorio con el paisaje sonoro, aislando la creación y composición musical con paisajes sonoros como una forma de composición que debe mirar hacia otras disciplinas y apoyarse de ellas para poder representar el complejo mundo en el que vivimos. Disciplinas que “cuestionan profundamente que es crear y exhibir representaciones del complejo mundo actual” (Levack, 2007) Asimismo, y citado en el mismo texto de John Levack “Composición con paisajes sonoros: Convergencia entre etnografía y música acusmática”, Barry Truax uno de los investigadores que ha hecho un gran aporte a la investigación de

la ecología acústica y más específicamente al paisaje sonoro usado como arte sonoro, define enmarca el concepto como:

“Un ambiente de sonido (o un ambiente sonoro) cuyo énfasis radica en cómo éste se percibe y comprende por un individuo o una sociedad. Depende, por lo tanto, de la relación que existe entre el individuo y dicho entorno. El término se refiere tanto a ambientes reales como a construcciones abstractas, por ejemplo, composiciones musicales o montajes en cinta, éstas consideradas, particularmente, un ambiente artificial” (como se citó en Levack. 2016)

Otra forma, es la que el compositor Bernie Krause describe en la charla “Bernie Krause: La voz del mundo.” donde explica algunos conceptos un poco más específicos del paisaje sonoro o quizás una forma distinta a entender este concepto. Desde la detección de los sonidos oídos en fondos auditivos más grandes –animales, territoriales, sociales– y el desciframiento de estos a través de las formas de escuchas más modernas. Entendiendo que estas formas funcionan descodificando y clasificando el sonido, desde los más cotidianos a los más elaborados, relacionando sus fuentes con otros aspectos de caracterización. Krause define:

“El paisaje sonoro se compone de tres fuentes básicas. La primera es la geofonía, o los sonidos no biológicos que se producen en cualquier hábitat dado, como el viento en los árboles, el agua en una corriente, las olas en la orilla del mar, el movimiento de la Tierra. La segunda es la biofonía. La biofonía es todo el sonido que es producido por los organismos en un hábitat determinado en un tiempo y en un lugar. Y la tercera, es todos los sonidos que generamos los humanos que se llama antropofonía. Algunos son controlados, como la música o el teatro, pero la mayor parte es caótica e incoherente, a lo que algunos llamamos ruido.”(Krause 2013).

A mi parecer, la síntesis de Krause sobre los tipos de fuentes sonoras, clasificación y análisis son una línea que puede prepararnos para repensar la forma de escuchar y crear musicalmente en trabajos interdisciplinarios o bien reflexionar sobre nuestra propia sinfonía antropofónica. Además cabe destacar que la forma en la que Krause separa los tipos de fuentes de paisaje sonoro facilitan la comprensión y el saber del concepto, por ende, abordar la situación medioambiental por más amplia y compleja que sea, resulta una tarea un poco más liviana a la hora de crear construcciones sonoras abstractas o brutas en su recolección. Bajo mi perspectiva, esto significa que el uso del paisaje sonoro en obras interdisciplinarias, por sí mismo, representa una ventaja que contextualiza al artista con su relación de su entorno socioambiental y medioambiental

Desde una parte más profunda en este marco técnico, Hildegard Westerkamp, compositora y paisajista sonora, propone el trabajo de paisaje sonoro como una forma de activismo con la ecología que apunta a otras perspectivas del sentir y del ordenamiento de las cosas espaciales y sonoras –como el ruido y el silencio en espacios públicos y privados–, porque el trabajo consta de preocuparse por el entorno sonoro y así contar con preguntas que puedan agilizar el proceso creativo hacia un compromiso más complejo y completo con la composición musical y su entorno de producción ¿Cómo diseñar un bienestar o posible canal con el otro para mejorar la sociedad y la realidad vivida? Es una actividad más lenta, que apunta una construcción del mejoramiento constante en el tiempo de los entornos acústicos, que podría interpretarse como evolucionista ya que es lenta y exhaustiva (Westerkamp, 2003). Por otra parte, la audición es un proceso de aprendizaje y análisis propio que detecta aspectos, marcas y patrones con formas ya conocidas para la construcción o reformulación de paradigmas sociales y artísticos (Truax, 1996) En consecuencia, buscar tratamientos y metodologías que complejizan el actual compromiso de los compositores musicales con el medioambiente sonoro y sus aspectos socioambientales, merodea en la idea de utilizar materialidades que por lo general apuntan a el uso de objetos sonoros que puedan imitar, embellecer, contemplar de la realidad sonora. Por ejemplo y renombrando a la compositora Hildegard Westerkamp, en su obra *Transformations* en cada uno de los tracks del

álbum propone un viaje auditivo por distintos paisajes sonoros y el trabajo de construcción de abstractos sonoros se ve presente en

Pensar en filtros utilizados consciente o inconscientemente para mantener una proximidad a la supervivencia y la verificación de un mañana mejor. Filtros que nacen de la voluntad propia del ser humano, y que podrían enmarcar zonas de la memoria que necesiten de atención y activación para un cambio sustancial, en un fondo sonoro donde se comparten las relaciones de la sociedad con el individuo y su interacción con el oído. Balancear la comprensión en una relación entre el ordenamiento natural del mundo –en el cual el individuo relaciona la transformación constante de los organismos– a través de la audición, es un rasgo que pese a toda esta corriente del pensamiento auditivo, se ha mantenido, a mi parecer, oculta debido a que podría representar una desventaja a la hora de evaluar el funcionamiento de las industrias en relación al impacto medioambiental de los pocos ecosistemas o espacios privilegiados por su identidad sonora única (bosques, ríos, saltos, parques, etc).

Y es que no sólo se trata de una cuestión estética el componer con paisajes sonoros, sino que este tipo de sonidos tienen por sí mismo una contextualización social y orgánica que en mi opinión, representan signos y marcas directas de dónde y por qué se emiten en su inmediatez, asimismo decaen y desaparecen para ser olvidados o recordados con el mejor de los esfuerzos de la mente humana. Este contexto o fondo sonoro, en donde los paisajes sonoros se sitúan, particularizan la manera que tienen de construirse a sí mismo con sus marcas y señales sonoras que lo hacen único. Por lo tanto, y en relación al fondo sonoro, podría decir que este fondo sonoro también guarda una estrecha relación con el contexto y época social/medioambiental, por lo que la interacción entre fondo sonoro y el contexto social/medioambiental están siempre en constante cambio por las diversas razones y fenómenos que existen. Ya desde una perspectiva más específica, en el proyecto poetisa, el uso de paisaje sonoro se vuelve un componente crucial para generar cercanía y conexión con los auditores. La acción de exponer, tratar, jugar y “destruir” en cierta medida, intenta representar la relación del ser humano con su entorno y cómo este se predispone a tomar posiciones de consumo excesivo y desechabilidad

de las cosas. El poema en este proyecto, pretende rodear la realidad del consumo del planeta, en sus formas más cotidianas y efímeras.

### **Pre denuncia: la poética.**

Un arte muy cercano a la composición musical, son también las composiciones literarias que las personas han desarrollado a lo largo de la historia conocida por la humanidad. Testimonios de prisioneros, descripciones de paisajes, emociones no comprendidas, amores y desamores, y prácticamente una vasta reserva de temas que rodean a las sociedades han sido consignadas por poetas y poetisas para transferir sus creaciones internas y hacerlas dialogar con el mundo exterior. La poesía trata de alcanzar la belleza por medio de los elementos, sentidos y formas de las palabras. El ritmo, la forma, la musicalidad de la semántica y la gramática construyen en un sentido abstracto, una idea que busca llegar a un concepto en precisión, medida y fidelidad (Aristóteles, 335 a.C)

En esta investigación, el poema y la poética, se vuelven fundamentales en la concreción de la relación interdisciplinaria de este experimento, debido al carácter persuasivo de las composiciones que son trabajadas. Es importante entender que a partir de la imitación el efecto de la palabra sobre la mente se concreta para indicarnos hacia dónde se podría ir con la premisa. Pese a que no parezca una ejecución musical, la declamación del poema es una línea irrepetible del espacio sonoro en el que música y poesía participan para idear un imaginario sonoro imprescindible para iniciar un acercamiento desde el espectador hacia el texto. La musicalidad de la palabra, frase e idea es quizás una de las formas más potentes, a mi parecer, para determinar ciertas emociones, atmósferas o bien correspondiente a la investigación, el paisaje sonoro.

Mario Colassesano, productor y compositor musical, plantea que la configuración de un mundo sonoro en un contexto teatral, en su inicio se basa en la proyección de la puesta en escena desde el texto dramático o en este caso, del texto poético (Colassesano, 2010). Esto quiere decir que desde la propia representación y exposición del texto poético en un espacio se pueden crear nociones en el espectador que lo conducen a imaginar el mensaje explícito del texto poético en relación al lugar donde se ejecuta, de tal manera que también implica una construcción y reconocimiento del mensaje en lo individual y lo contextual. De la misma forma, esta noción construida habla directamente de la realidad y emocionalidad posible que el espectador, actor, músico o artista generan de la idea principal del texto poético. El hecho de que un mensaje poético sea expuesto en un trabajo interdisciplinario con la composición musical podría generar una interrelación entre las emociones inferidas y el contexto social en el que creador y espectador viven e interactúan.

Otra relación importante entre el poema y la música, se refiere a la materialidad empleada y la presencia de la música para exponer el trabajo interdisciplinario para la audiencia, considerando la presencia de los músicos en escena y su acción para esta. Colassesano considera que las necesidades estéticas, estilísticas o dramáticas en conjunto a su ejecución, remarcan la presencialidad de la música (Colassesano, 2010) Y ciertamente, en particular con el proyecto poetisa es que la música escénicamente no busca tener un valor plástico y estímulo visual predominante para el espectador, sino enfoca su sonoridad en el mensaje social/medioambiental que la poética declara. La composición del espacio sonoro o la música activa en la escena según Colassesano “proyecta sus convenciones de carácter, pudiendo condicionar la acción dramática desde el punto de vista emotivo al simbolizar tal o cual afecto.” (Colassesano, 2010 p.22) Y es que desde el tratamiento musical del proyecto poetisa en conjunto con la poesía empleada, la mixtura entre estos dos elementos intentan generar un espacio mental

en el espectador para abrir la posibilidad de imaginar un efecto de peripecia<sup>7</sup> en el auditor.

De acuerdo al profesor Juan Mejía –Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá– en un video en Youtube “La poética de aristóteles- estética antigua” explica nítidamente el trabajo de Aristóteles en la poética haciendo un recorrido principalmente por el género de la tragedia y la epopeya , y sus elementos más importantes. Explica:

“Aristóteles nos dice: todo arte es imitación(...) Afirmar que todo arte es imitación, implica decir que hay un rango real en el que las artes tienen realidad, potencia y poderes. Eso se lo enseñó Platón y no lo discute. Y hay otro sentido, y es que son actividades naturales de los seres humanos, que son actividades conducidas cada una a un fin, y que han estado allí y son parte de lo humano.” (Mejía, 2017).

De este modo, se busca objetivamente en las palabras Mejía, el diálogo con la poética de Aristóteles, para justificar la potencia en la decisión de combinar música y poesía y asimismo, buscar un punto en común con lo poético que puede resultar en la idea de contemplar un paisaje sonoro en interacción con el texto poético y de tal forma, darle un tratamiento a la escucha que sea símil con el estudio de lo auditivo como un análisis textual de la realidad –mencionado anteriormente–. Buscar relaciones entre la puesta en escena, sea esta potente en plasticidad o en su construcción sonora. Dicho anteriormente, “el estudio de un texto que posee mensajes explícitos con sus respectivas relaciones en el fondo donde se encuentra, ya sea este un país, una ciudad, un barrio, etc”.

Además, existe otro concepto que se despliega del trabajo de Aristóteles y del diálogo de este con el profesor Mejía, que corresponden a la relación de los

---

<sup>7</sup> El filósofo griego Aristóteles explica en una de sus obras que la peripecia es un cambio de suerte: las tragedias se desarrollan de una cierta forma hasta que alguna acción de un personaje hace que de la felicidad se pase a la desdicha. Dicha modificación es la peripecia (definición.de)

personajes entre sí y la interpretación que el auditor puede consensuar de escuchar el mensaje explícito del proyecto poetisa. Esta interrelación entre personajes corresponde a la acción de dañar una relación de amor, confianza o lealtad en una situación especulativa en donde ninguna de las dos partes, supuestamente debería dañar a la otra. En otras palabras, lo que el proyecto poetisa busca es ofrecer la posibilidad de que el espectador pueda entrar en un estado de reconocimiento con su entorno medioambiental e inducir al estado de *pathos*<sup>8</sup>

Por otra parte, verosimilitud en la poética de Aristóteles es una relación entre lo que el poeta propone y la audiencia capta (Aristóteles, 335 A.C ) de tal forma que los mensajes explícitos en la obra poética y el uso de estos son como Mejía menciona: "...las palabras adecuadamente buscadas, poco frecuentes que busque claridad, belleza y expresión se conformen como lenguaje concreto y "que nos conduzca a una articulación de la trama y del argumento" (Mejía, 2017) concretando esto como el elemento clave para sentir emociones sugeridas en el poema. Más específicamente a uno de los objetivos de la poesía desde el punto de vista aristotélico. "El poeta debe fijarse en la composición del argumento y tiene que contarse de una manera especial, no se trata de contar lo que pasó, sino lo que podría pasar"(Mejía, 2017) Una posible similitud en la realidad imitada, creada para representar una secuencia de hechos que están uno por el otro y no literalmente uno después del otro. En el caso de esta investigación, la construcción interdisciplinar se sitúa en la necesidad de encontrar una forma de inducir sentimientos que provoquen un cambio en las personas. Que la cierta comodidad que existe de un lejano futuro sea quebrada por el mensaje explícito de que la situación medioambiental provocará una posible ruptura en la comodidad del hombre actual. Desencadenar emociones, como conexión interna, en respuesta a la necesidad. "Es una acción que se le muestra a los espectadores, entonces tiene que admitir y generalmente no admitimos lo que ocurre sino lo que puede ocurrir, lo que nos parece probable y eso es lo que llamamos lo verosímil " (Mejía, 2017).

---

<sup>8</sup> Se puede utilizar este término para referirnos al sufrimiento humano normal de una persona; el sufrimiento existencial, propio del ser persona en el mundo y contrario al sufrimiento patológico o mórbido

Finalmente, el hecho de buscar una brecha en los motores creativos de los compositores musicales –o cualquier otro tipo de artista–, la participación y construcción de mensajes elaborados y explícitos para transformación de estados emocionales y cumplir la finalidad de la obra poética, busca la atención del espectador para guiarlo a un estado de anagnórisis<sup>9</sup> en donde él pueda atisbar su lugar en su realidad social o individual en diálogo con los asuntos medioambientales/socioambientales.

---

<sup>9</sup> Reconocimiento de la realidad o del saber.

## Propuesta metodológica.

Esta investigación tomará una metodología de carácter cualitativo expuesta en el libro “Investigación artística en música” (2014) de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal Opazo, y cuenta de la audición de otras obras que utilicen el texto y el tratamiento del paisaje sonoro. En este caso será el disco de Hildegard Westerkamp- *Kits beach soundwalk* y *Below the sea level* de Simon Scott, debido a su estilo y considerándolos los más indicados en sus trabajos de composición con paisajes sonoros mencionados para esta investigación. Cada uno de los trabajos de los compositores mencionados, por sí mismo, significan un acto de activismo medioambiental, ya que centran la atención a la escucha de entornos naturales y urbanos y ayudan al desarrollo de la pregunta de investigación. Además se realizaron entrevistas con cuatro personas involucradas en obras que apunten a problemas medioambientales; Catalina San Martín Henríquez– Colectivo danza a pie, Antifas sueños de agua– Montserrat Cifuentes, Oscar Cifuentes y Daniel Espinoza –2070: El último documental animal, compañía de teatro La otra zapatilla– este tipo de entrevista será en profundidad según el libro mencionado anteriormente. Se buscará a través del diálogo en torno a la pregunta de investigación presente y la atención en buscar diferencias entre un antes y después de los artistas anteriormente mencionados.

Por otra parte, esta investigación cuenta con la producción de una primera pieza experimental del paisaje sonoro de la carretera interportuaria de Talcahuano y la co-creación poética de Pasmí Iparraguirre. Este primer poema, es una primera muestra de un proyecto que aún se encuentra en construcción y quizás sin un cierre o conclusión próxima debido a que aún se producen creaciones fuera del tiempo de exposición requerido.

Esta investigación además contará con un carácter metodológico de “investigación sobre las artes” descrito en el libro *El debate sobre la investigación en las artes* (2004) de Henk Borgdorff puesto que esta investigación no trata

totalmente de la composición musical sino también de las motivaciones situacionales de otros artistas interdisciplinarios y de su forma de componer el fondo sonoro con paisajes sonoros de las obras que trabajan. Se buscará interpretar desde otras perspectivas del arte y encontrar reflexiones contundentes para el trabajo de la pregunta de investigación. Borgdorff define este tipo de investigación como: “la práctica del arte en un sentido más amplio. Se refiere a investigación que se proponen extraer conclusiones válidas sobre la práctica del arte desde una distancia teórica” (Borgdorff, 2004 p. 8).

## Parte II: Experimentación

### Trabajo con Pasmí: Proyecto Poetisa

Pasmí Iparraguirre Rivera, es una artista visual y poetisa chilena feminista que en el año 2019 emigró a Bilbao, España. En su joven carrera ha podido desarrollar una vasta producción de escritos, dibujos, cortometrajes y distintos tipos de proyectos dedicados a la resistencia política y territorial. Su migración se debió a motivos académicos lo que condiciona, a mi parecer, la investigación transformándola en una práctica en una metodología a distancia. Por medio de videollamadas, envíos de avances periódicos y planificación se pudo vía internet mantener un ritmo de trabajo periódico.

A partir de la inquietud planteada por el estado medioambiental en general, se hizo emergente y urgente, para la dupla, poder iniciar una obra interdisciplinaria que pudiese imitar la situación medioambiental abordando temas sobre el consumo excesivo de las personas, la generación constantemente desmedida de basura y el abandono de los objetos, como vicio de las comunidades contemporáneas. Utilizar el poder creativo que estaba al alcance para abordar de manera práctica la saturación de bolsas plásticas abandonadas, sin pensar en qué momento dejan de vagar por el mundo, si es que algún día lo harán, o si es que en algún momento irán a desaparecer del planeta al degradarse de alguna forma.

Se propuso experimentar, observar y buscar información sobre el consumo y el desecho generado por el ser humano en la última década, buscando videos documentales, otras obras de arte, prensa, música y por supuesto otras poesías. La mayoría hablaba de las consecuencias posibles de no cuidar el planeta, como anteriormente se mencionó, pero ninguna se situaba en el escenario donde la sociedad internacional en general, estuviera atrasada con revertir la situación actual de saturación invasión plástica de la flora y fauna del mundo. Sin embargo, se pudo encontrar a una corriente artística que trabajaba con el paisaje sonoro, de muy poca

frecuencia y mayoritariamente producida fuera del continente Latinoamericano –asimismo, en el territorio nacional es una corriente compositiva muy específica que en ciertos casos los músicos desconocen–

Touch Music (1982), sello discográfico británico dedicado a la producción audiovisual y eventos que combina la innovación con el cuidado y atención de las obras de arte que elige, y es una de las bases de registros sonoros que escogí para poder desarrollar el imaginario sonoro de la música con paisajes sonoros. Simon Scott – Artista sonoro y compositor inglés– en su álbum *Below sea level*, experimenta directamente con la mezcla entre guitarra eléctrica y paisajes sonoros para retratar los pantanos de East Anglia en el Reino Unido. Una de las obras que llamó mi atención en cuanto a tratamiento estético entre guitarra eléctrica y paisaje sonoro fue “*Sealevel 1*”.

El trabajo de Scott se vuelve relevante para esta investigación ya que intenta directamente conectar con las características naturales de los paisajes sonoros, implementando tonos, señales y marcas sonoras de un entorno que ya se encuentra devastado por el drenaje de las tierras del pantano causando situaciones irreversibles para la vida de ese territorio. Como si fuera una gran geofonía modificada la acción de una práctica e inconsciente del humano como extractivista o en otras palabras, como es que el sonido antropogénico afecta en los entornos acústicos naturales

Uno de los deseos de Scott con esta obra es poder hacer interactuar el recuerdo personal de la escucha con las emociones que pueden desplegarse de la construcción de un espacio sonoro representativo influyente en la memoria emocional de los escuchas. Es por eso que a través de este concepto sonoro, el procesamiento y edición del sonido es altamente imprescindible para lograr una representación que permita generar una observación del individuo.

Por otra parte, Hildegard Westerkamp con su trabajo *Kits Beach Soundwalk*, agregaba el elemento faltante en el análisis de una composición musical con un

texto donde la autora interactúa a través de la técnica de caminata sonora. Esta técnica consiste en realizar paseos en silencio para captar el entorno sonoro y como ejercicio de escucha activa<sup>10</sup>. El uso de su voz como base narrativa, provoca momentos únicos de escucha en donde los timbres y texturas toman un rol importante. Por otra parte, la edición de audio realizada por la compositora sugiere constantemente la transformación de los sonidos iniciales de la obra para generar viajes e impresiones diferentes, auxiliadas por el texto. Gracias al análisis de Felipe Otondo –compositor e ingeniero acústico– se puede agregar además sobre la obra de Westerkamp que existe una intención clara de la compositora de aislar realidades sonoras por medio de la construcción y deconstrucción de los sonidos circundantes (Otondo, 2018) Asimismo, y a medida que la obra avanza las percepciones, que pueden ser muy diversas en los auditores, se van relativizando y dando la sensación de ser transportado a distintos lugares. Unos aparentemente “reales” y por el contrario también existen momentos en donde la compositora crea lugares “ficticios” internos, como si vinieran de la mente de otra persona.

Esta idea de aislar, mencionada anteriormente, llamó la atención de Pasmí y quien escribe, tomando la decisión de utilizar este recurso para experimentar libremente y a profundidad en la composición musical del primer poema del proyecto poetisa. En paralelo, también las ideas e imágenes poéticas que aparecían se repetían abundantemente y giraban en torno al sentimiento de “gula” del consumo y la inmediatez. Bajo mi punto de vista, este fue el principal tema del primer poema del proyecto, en donde todo giró y se desarrolló. En cierto punto, los borradores hechos anteriormente en el proceso recopilatorio fueron entregando pistas de cómo y hacia dónde dirigir la atención de la obra. De esta forma, se fueron ideas que redundaron fueron el consumo desmedido, la devastación de la fauna y la cercanía de estas dos ideas anteriores con la cotidianidad humana que en cierto punto continúa afectando a los ecosistemas. A continuación, se pueden ver los ensayos en la poesía que se trabajaron durante las sesiones con Pasmí:

---

<sup>10</sup> Consiste en una forma de audición que demuestra un grado de atención más profundo con los sonidos y silencios

*Para tu mano, para tu alcance  
para el presente, para un segundo  
tan permanente que ya no sirve  
se puede botar.*

*Desechable es la realidad  
El futuro no existe, el pasado, que va  
Hoy es una cosa, mañana otra será  
en un mundo material, inmundo material  
más objetos, más necesidades para crear.*

**II) Plásticas verdades, plásticas identidades  
falsedades mentiras piadosas del capitalismo rosa.**

*Material moderno de identidad líquida ,diluyéndose en el tiempo  
desechable, instantáneo lo más cercano a entender la otredad  
es el consumo veloz de las misma  
voracidad del uso*

**Emoción: dicotomía/ Paisaje corrompido/ Mentira, engaño  
y en alguna playa**

*enterrada en la arenas tortugas marinas no saben si son ellas o tapas de botellas  
Decenas ,cientos ,miles ¿Cómo vamos a distinguir la vida del plástico? si no se  
reconocen entre ellas mismas. Perfectamente nadan una con hermana o una tapa  
boca abajo. Pero....¿Qué más da ?*

**III) Necesidad,  
inutilidad,  
desecho.**

*Te uso y te vas,  
te vas.*

*Y no puedes morir.*

*Te quedas ahí  
tampoco estas viva  
es lógica del fin. **EMOCIÓN:Resignación**  
Sexta extinción  
por acumulación.*

Ahora bien, las decisiones tomadas desde la perspectiva de la composición musical surgieron del estímulo visual de las palabras. Desde el inicio de este primer intento de crear este artefacto, se determinó que todo ocurriría en las costas o en el mar. Por lo que la primera decisión para comenzar a trabajar la musicalidad de esta obra fue recolectar un paisaje sonoro que diera coherencia a lo que probablemente el poema quería transmitir. Por otra parte, se realizaron conjuntamente marcas en la emocionalidad del texto, para tener un hilo conductor en el carácter y cuidadosamente, el mensaje del poema.

Luego de aplicar un método exhaustivo con las ideas e imágenes creadas en la composición literaria, se procedió a crear una sola gran pieza poética que pudiese responder con las necesidades estéticas e ideales consensuadas en el proyecto. A continuación se expondrá el poema definitivo en el cual la composición musical se basó.

### **Definitivo)**

*Azulosa, nada  
Nada, Temblorosa  
Tan Ligera nada  
nada, Tan flotando  
como nada  
tan vacía  
tan llena de nada  
tan botada  
como nada,  
Nada*

*Nada, En el mar,  
Nada, tambaleando su cuerpo sin nada  
Nada, asfixiando  
AL cardumen, como si nada  
Nada, Come,  
Nada, Toma,  
Nada, conforma  
partes en la nada  
existencia de nada  
nada explica  
su presencia masiva  
pero abandonada  
en la nada.*

*Y es que  
de mi cocina nada al viento  
toma el sol nada peligroso  
para su piel nada sensible  
Nada en agua condensada en el cielo  
parece un ángel sin divinidad  
tan seguro entre la nada  
querubin flotante  
de una fe enajenada  
cientos y miles sin dios  
ni nada  
Sin culpa,  
ni gozo  
ni salvación posible*

*botellas en el mar*

*son las animitas flotantes  
pero estas no recuerdan a nadie  
porque son olvido  
una memoria sin nada  
un despojo humano  
nadando en nada  
de norte a sur  
formando continentes  
llenos de nada.  
Solo nada.*

En base a este poema, se dispuso todo el foco musical, considerando las marcas anteriores de emociones, diálogos con Pasmí alrededor de cómo podría sonar la obra, preferencias, estilos y nociones de carácter que, por lo general, eran coincidentes entre las partes.

#### Sobre la música.

Como ya se mencionaba anteriormente en esta investigación, la inquietud personal de poder desarrollar nuevas habilidades compositivas e interpretativas, son y seguirán siendo un motor central para hablar del proceso de creación de esta obra. Los instrumentos utilizados en la obra fueron: guitarra eléctrica y electroacústica, cello, contrabajo, violín, batería y la voz de Pasmí declamando el poema, particularizados con el paisaje sonoro de la carretera interportuaria de Talcahuano. El tratamiento estilístico de la composición aplicado a los instrumentos “tradicionales” no fue la principal tarea para llegar al fin de la creación, esto quiere decir que el foco de atención en esta ocasión se centró en el mensaje del poema, la voz y sus fluctuaciones rítmicas, los timbres de la voz y la modificación por medio de filtros de graves y agudos en diferentes secciones de la obra.

Con respecto al tratamiento del paisaje sonoro, y su relación con el mensaje y la música se aplicó ampliamente un método experimental que como se mencionaba anteriormente en el método investigativo de López- Cano y San Cristóbal busca inclinarse hacia la práctica reflexiva del uso del paisaje sonoro y que podría inferirse de usar esa materialidad en estos tipos de proyectos que, a mi parecer buscan más que una innovación en la música, buscan persuadir a los espectadores a tomar la decisión de actuar ante el cambio climático.

A través de la experimentación con la ecualización general del proyecto en sí, se podía llegar a generar, como en la obra de Westerkamp, anteriormente descrita, nociones de aislamiento que podrían permitir establecer una percepción de intimidad con el poema. Gracias a la aplicación del procesamiento digital, se pudo llegar a nuevas estéticas jamás experimentadas anteriormente. Fueron aplicadas inversiones de audio, cortes de tomas y una idea general de canon aplicada al poema. La muestra final, fue una pequeña cápsula audiovisual en donde se puede apreciar la comunión entre el trabajo lírico y performativo de Pasmí. Esta muestra final fue apreciada y valorada por una comisión académica evaluadora.

## Entrevistas

A continuación se expondrá una entrevista a profundidad según el libro de López- Cano y San Cristóbal mencionado anteriormente. Tal como se plantea, este método fue aplicado de manera no estructurada, directa y personalmente. Se indaga de manera exhaustiva en la reflexión y testimonio de los cuatro artistas mencionados anteriormente, con el fin de saber su proceso creativo desde la composición musical con el texto y además activar una reflexión conjunta en torno a la pregunta de investigación.

### Seré un colibrí: la historia de Wangari Maathai

En este caso, se expondrá el testimonio creativo y co-creativo de la obra, desde la perspectiva de Montserrat Cifuentes, actriz del elenco de Wangari Maathai. Esta entrevista se realizó en presencia de Daniel Espinoza, quien posteriormente también emite su opinión con respecto a esta obra y a propósito de esta investigación.

Héctor:

¿Cómo armaron la obra? ¿Había texto?

Montserrat:

No había texto, nosotras solo recopilamos los dos libros que teníamos de mi hija y el de la Millaray. Leímos esas dos historias y el resto fue búsqueda por internet, documentales, entrevistas, distintas biografías. Había un montón de información, considerando que ella ganó un premio nobel.

La obra contiene metalenguaje, ya que Wangari cuenta un cuento dentro de la obra que se llama "seré un colibrí", entonces nosotras le pusimos a la obra "seré un colibrí". El cuento que Wangari relata en una entrevista que le hacen. Es acerca de un colibrí, que siendo un animal tan pequeño es capaz de apagar un incendio en un bosque y ella se plantea a sí misma, a raíz del cuento, ser la gota que revierta la sequía y la pobreza de las mujeres de su tribu y la deforestación que vivía... Entonces, ella se plantea ser para su tribu ese colibrí. Y en el fondo nosotros nos planteamos ser para las niñas que ven la obra, el colibrí que les abre las alas... suena super poético, metafórico y casi cursi pero sí, ese el verdadero rol que tiene el teatro, sobretodo infantil.... generar el germen desde los más pequeños

H:

Entonces, luego de toda esa recopilación e investigación de ella...generaron un texto...

M:

Si, que es biográfico.... desde que ella es pequeña hasta que recibe el nobel. A raíz de su biografía, vamos contando la historia de África y vamos agregando juegos musicales, preguntas, y dependiendo del ánimo, trabajamos las dinámicas

H:

Perfecto. Cuando ya tenían ese texto, ¿Cómo trabajaron la musicalidad del texto de Wangari Maathai?

M:

Super intuitivamente, cómo podemos vivir su biografía, cada etapa de su vida rítmicamente es distinta, cuando es más pequeña es más alegre, super dinámica y lidia cuando es más adolescente y se va a EEUU aparece esa música más gringa como de los años 70, como un rock. Para hablar de otro lugar geográfico y además de ese crecimiento de ella y después cuando vuelve a África de nuevo...también la música es distinta a cuando está en África de niña, hay un cansancio más pausa. ella tiene más conflictos la toman presa, hay incendios en el bosque está todo

deforestado...cuando ella puede revertir la situación esta se vuelve la música a demostrar un cambio anímico más alegre.

H:

Osea trabajaron la obra desde lo sonoro, lo geográfico y desde eso práctico a lo emocional... porque ya lo geográfico se vuelve poco novedoso en contraste al desarrollo de su biografía...

M:

Hay harta narración, sacamos mucha información de cuentos entonces es super narrativo. La Pati (Patricia Cabrera) habla mucho a los niños directamente los interpela y esos son textos de discursos de Wangari, discursos reales que tuvimos que comprimir porque eran tremendos. Discursos con los que se ganó un Nobel...entonces no se podían decir enteros... los comprimimos y esos también los musicalizamos, algunos son más tristes, otros son más motivadores y educativos y así los relacionamos distinto en la música según sus cambios emocionales y escénicos

*(pausa)*

H

Me cuesta hacer esta pregunta: Desde tu experiencia ¿Cómo es posible transformar las prácticas compositivas de un trabajo interdisciplinario, para que la música y el texto poético se involucren con la contingencia medioambiental del planeta, en general?

M

Lo primero que pienso es porque en el teatro todo es posible, no se si me entiendes. Si me preguntas cómo es posible, es porque todo es posible, todo se puede hacer,

es un lenguaje que soporta todo... entonces no me parece tan imposible de realizar. No sabría como responderte, porque a nosotras se nos presentó ninguna dificultad al hacerla cachai como que lo único que pensamos fue como “ oh ninguna de nosotras es música” bueno entonces veamos cómo podemos hacer la música. Esa dificultad se transformó en una oportunidad y dijimos.. África es percusión, ninguna de nosotras no sabemos tocar nada... bueno percutamos.

H:

¿Tú sientes que estas ...sientes que haces cosas por cambiar tu propia forma de llevar en tu hogar y tus creaciones artísticas? y ¿Puedes decir que existe una Monserrat distinta a la anterior a Wangari Maathai?

M:

Obvio que si, hay una cuota de consecuencia, no se pueden plantear discursos medioambientales si es que no hay nada como individuo al respecto, entonces obvio que hay un cambio. Siempre he tenido una conciencia desde muy niña pero ahora que la realidad está más cercana es inevitable no hacer acciones. Me parece que atravesó de mi trabajo si es un aporte pero individualmente no puedo no hacerlo osea en mi casa tenemos compost, separamos la basura(...) cosas super mínimas, pero las hacemos.

H:

Claro, de eso también se trata... esto es como trabajar temas medioambientales antes era como un aporte ético nada más... y pienso todavía que aún continúa así “ si quieres lo haces, si no no importa “ es super valido pero pienso aun así que ese tratamiento ético podría dejar de ser un aporte y pasar a ser un compromiso más profundo

M:

Debe ser porque si no, como te digo, es muy inconsecuente...con todo si no pa' que

## 2070: el último documental animal

En este caso, la conversación realizada a Daniel Espinoza. Actor, director, iluminador técnico de la compañía de teatro La otra zapatilla y participante del elenco de la obra 2070: el último documental animal.<sup>11</sup> Como se mencionaba anteriormente, esta entrevista se realizó en presencia conjunta de Montserrat Cifuentes y Daniel Espinoza, por lo que en este caso se abordan testimonios de ambas obras

Daniel:

Creo que cuando uno genera un proceso creativo un no solo proceso creativo escénico no solo crea eso sino que co- creamos con un todo entonces el todo también es parte de ti entonces al modificarse con ese proceso creativo, claramente genera un cambio porque finalmente la consecuencia aparte de ser una palabra de ser consecuente se genera y si bien antes era una inquietud por lo menos en mi de generar un aporte por lo más mínimo que sea. Ya había comenzado antes del proceso creativo y posterior a ese proceso hmm... se termina de como... concretar esa inquietud se convierte en una realidad, eso es lo que siento. Es como el cuento de ser un colibrí. Lo que sucede con el colibrí en el cuento es que los animales del bosque le dicen al colibrí que es muy pequeño que no podrá apagar el incendio y el les responde no importa yo con esta pequeña acción yo genero un cambio.... de eso se trata de generar una pequeña acción más otra y otra genera el cambio...si nos sumamos todos puede ser un gran aporte.

Héctor:

¿Qué diferencias existen entonces luego de haberte involucrado 2070:el último documental animal?

D:

---

<sup>11</sup> Para más referencias: <https://www.laotrazapatillateatro.com/>

Lo que pasa es que yo venía sufriendo un proceso super malo como persona.. no la venía pasando bien por mucho tiempo... fue un periodo oscuro por mucho tiempo... pero como todo orden de cosas en el universo tiene que haber caos para haya orden tiene que haber oscuridad para la luz bien para el mal y mal para el bien vida para muerte muerte para vida y todo en una relación cíclico. De esa oscuridad comencé a salir y me di cuenta que el planeta se estaba muriendo, que la sociedad espiritualmente estaba demasiado baja mundialmente... entonces ese cambio.....

*(pausa)*

Me di cuenta de esas cosas que quizás eran evidentes pero no para mi... incluso podía saberlo teóricamente que el planeta esta mal que la sociedad es más individualista .. pero para mi solo era una idea... pero no mi idea, no era algo que tuviese arraigado en mí. Entonces de este proceso oscuro, pasé a un proceso iluminado que me abrió muchos canales de entendimiento y uno de esos fue que por más lógico que parezca es que hay que cuidar el planeta. Hay que cuidarlo porque es nuestro hogar y no hay otro. Las pequeñas acciones que uno pueda generar siempre serán un aporte y por más que existan otras personas que piensen— y que es súper válido y respeto, porque igual lo creo pero no creo que sea la única forma— Dicen:“ son las grandes empresas las que tiene que cerrar tiene que parar tienen que cerrar esa es la única forma que se salve el planeta” no es la única manera, como 7 mil millones de humanos que vivimos en la tierra si todos generamos un cambio sería algo sumamente profundo...Entonces justo en este proceso personal aparece la obra, el texto el análisis, la escena la obra y el aporte a mi vida como trabajo creativo así como Wangari que fue un piedra inicial en este asunto.

H:

¿Qué me puedes decir del texto como música en 2070: El último documental animal?

D:

Es que en realidad la musicalidad existe en todo, no solo en la música propiamente tal... personalmente pienso que la compañía siempre trabaja con la escucha... con el cómo suenan las ideas... cómo suena lo que yo te digo como suena la idea de la escena y a raíz de eso es que tiene que ver con las emociones. Va apareciendo la música que es lo que crea Oscar (Oscar Silva) junto con Juan (Juan Cifuentes)... ellos a raíz de cómo las escenas van sonando y nos vamos moviendo en los tiempos que encontramos y las emociones... aparece la música que es un trabajo que en principio es intuitivo pero después aceptamos como manera transversal en todos los procesos, incluyendo en Querido John.... que es una obra que si bien tiene un lenguaje más contemporáneo y menos teatro de los 90' que nosotros generamos ese lenguaje de los 90, como de Andrés Pérez como ese lenguaje o como aún se hace en Valparaíso un poco... esa obra Querido John que es más contemporánea, porque el texto lo es, de hecho no es que sea más, lo es. Es una obra contemporánea en su lenguaje... también genera la música desde lo que pasa en la escena a través de lo que las actrices proponen desde su acción y desde su viaje emotivo. Entonces la musicalidad viene de cómo, según mi perspectiva, viene de ahí y yo mi forma de afrontarlo como actor viene desde mi sentido auditivo... Soy un actor que actúa mucho desde, entender que digo la palabra la idea. La idea por frase, por escena, la idea por unidad... ese plano intelectual pasa a mi plano físico a través de la audición... más que de otros sentidos que también están presentes pero de otra manera perspectiva. Cómo suena la escena, que me dicen, que digo, que tiempo propongo, lento, rápido... Una escena puede tener rabia y esa rabia puede generar una escena veloz al contrario en una escena que pueda ser de ternura que podría ser muy lenta o el miedo... dependiendo que vaya generando el otro y la escucha ... a raíz de cómo la idea suena en su idea y en su plano emotivo aparece el plano de la música propiamente tal... instrumentos, emociones, ritmos...

H:

¿ Cómo se puede hacer posible que las causas medioambientales se infiltren más en las causas medioambientales ?

D:

Pienso que es una cuestión de decisión... es netamente tomar una decisión.. creo yo lo que tiene que ver con lo medioambiental en este momento de nuestra historia ya no tiene que ver con moda, deber, ética o moral...pienso que es una decisión que hay que tomar y el que no la tomó, todo bien. Lo que no quiere decir que para mi sea algo con lo que esté de acuerdo (...) creo que en este momento una de las formas en que este mensaje u ida medioambiental cale en lenguajes interdisciplinarios, escénicos y musicales es queriendo hacerlo y de verdad tomando una decisión de querer hablar sobre el tema porque finalmente,“(...) una de esas cosas es lo medioambiental. Es sumamente importante y trascendental porque sino estamos derechos a que la cuestión se acabe, super rápido... yo creo que de forma podemos infiltrar no por deber ser, sino porque existe una necesidad real y el que no se da cuenta de eso es como... date cuenta que hay que cambiar la constitución po .. cachai? Para mi es así...

H:

En ese sentido es un tema tan trascendental que finalmente se transforma en un fondo que nos particulariza

D:

Claro, es algo de fondo, sumamente importante... Pienso que el aporte de un trabajo que hable sobre lo medioambiental es importante... no es como que sea un tema que esté tocado dentro de una obra que hable de otra cosa, hablándote de una obra de teatro, sea esta una obra musical, arte, escultura, arquitectura, danza o escultura... pero que la temática sea concretamente el medioambiente en todas sus variables, deforestación, saqueo, extinción, contaminación, sequía...la contaminación del aire y el agua y por consecuencia la lluvia ácida... la explotación constante, el extractivismo, el calentamiento global o cosas mucho más particulares, etc... como vertederos clandestinos...hay muchos temas pero tomando la responsabilidad... así como hay compañías que se abanderan con el teatro político/partidista –y hablo sobre eso en mi obra–... también deben haber obras que

hablen sobre las distintas causas medioambientales porque las aristas son muchísimas.

Es un gran tema y muy importante... y pareciera ser que recién está siendo más presente... al principio en 2070 hacemos una crítica que en un principio era tibia ahora es bien concreta y fuerte hacia la televisión que es tan mentirosa para que pare con el asunto de que las cosa esta bien y en realidad su nivel de importancia no es tan concreto.

H

¿Existe algo más que quieras aportar a esta conversación?

D

Respondiendote a ti mismo, tu pregunta es una forma de infiltrar las causas medioambientales en los trabajos interdisciplinarios entre música, texto y escena... lo que haces es otra forma mas porque tu hablas de ese tema, estas generando entrevistas para tener testimonios, para con estos testimonio nutrir lo que intuitiva y concretamente crees y piensas acerca del tema.. esa es otra forma de generar un cambio y aporte al medioambiente desde la perspectiva creativa.

## Antifaz, sueños de agua.

A continuación, se expondrá el testimonio de Catalina San Martín Henríquez, bailarina y miembro de distintos colectivos de danza itinerante. Puntualmente se le interrogó por la obra de teatro callejero: Antifaz, sueños de agua.

Héctor:

Mi primera pregunta es: ¿Cómo se inició el trabajo de la obra con respecto a lo escénico y la organización de la idea principal?

Catalina:

Nos convocó una persona, Daniela Sánchez emm... intuitivamente, no éramos cercanas ni nos conocíamos entre nosotras (...) ella tenía una idea y necesitaba intérpretes. En esta idea, en una primera instancia, nos mostró muchos videos de animales moviéndose, ella tenía su exploración personal que era el movimiento animal desde un aspecto muy técnico, tenía un entrenamiento desarrollado había trabajado con eso y por otra parte estaba trabajando en la cárcel de mujeres entonces tenía como un rollo social... eso en primera instancia.

Además tenía los *zapatistas*<sup>12</sup> también de un principio, nos mostró audios de los cuentos del subcomandante Marcos, unos documentales y también tenía la idea de un mate.. de tener un mate, jugar y compartir un mate.

Esa fue las primeras ideas, con las que nosotros nos juntamos en un parque y le pusimos fecha a los ensayos y comenzamos el proceso.

H

Esta obra antifaz...¿Cómo fue que decidieron los materiales para trabajar la

---

<sup>12</sup> Cuentos zapatistas del Subcomandante Marcos. Ver: [https://www.javerianacali.edu.co/sites/ujc/files/node/field-documents/field\\_document\\_file/cuentosdelsubcomandantemarcos.pdf](https://www.javerianacali.edu.co/sites/ujc/files/node/field-documents/field_document_file/cuentosdelsubcomandantemarcos.pdf)

escena? ¿Qué materiales? ¿Cómo y por qué?

C

igual en ese sentido el trabajo es bastante unidireccional, de que está esta persona que nos convoca que es directora y que tiene como unas ideas creativas casi obsesivas, que necesitó de nosotros y que nosotros intuitivamente coincidimos con eso. Entonces ella proponía pero también era como... lo que nosotras habíamos trabajado en nuestras obras personales. Como había un acuerdo implícito de todo lo que se propuso o lo que salió incluso sin preguntarle a nadie. Estas ideas que venían de ella era el tema de usar capucha y empezamos a usar capucha en los ensayos, y ahí era la pregunta de qué tipo de capucha y que referencia teníamos nosotros por que.... esta capucha que es más como de chica feminista, esta que es más andina, esta que es zapatista, esta que es la polera que es más lumpen, que si lo pones de colores se ve distinto. como..objeto capucha y las lecturas que puede tener y cuál nos interesa más. Finalmente, siempre han sido los zapatistas y los mapuche los que nos guían estética e ideológicamente...ahora por ejemplo terminó quedando en la capucha negra... pasamos unas capuchas de colores y adornadas con pompones de colores que son como andinos.

El mate que es la idea de algo que tomamos siempre y también el mate hace una alusión a la vida comunitaria en general de los pobladores del sur de Chile pero también como ese sentido de comunidad y esa excusa de una forma de interacción directa con el público... como de ofrecerle mate de nosotros tomar mate de hacer algo real como que el mate es un objeto performativo al igual que la capucha...usamos un santuario desde nuestro lugar mestizo y de kiltras de la ciudad, un santuario con cajas de tomate porque nos gustan por la madera porque es muy de feria, muy cotidiano para nosotras y ponerle lo que a nosotras se nos ocurría como sagrado para nosotras mismas que ahí había una mezcla entre lo andino, velas, fotos, cassettes que escuchaba tu abuela, como que la idea también era hacer ese guiño como chabacano popular como una flores de plástico pero también unos santuarios de hierbas secas como entre que algo íntimo que nosotras antes es todo un rito armar el altar antes de la obra y también tiene algo estético.

que nos interesa que quede bonito colorido tiene una posición en el espacio específico... ahí empiezan y terminan algunas cosas. El altar, el mate la capucha(...)una idea que se nos ocurrió nomás: Que pasa si hay un basurero y si alguien que está dentro del basurero y después votamos el basurero y sale una persona pero nadie cabía dentro de un basurero, necesitábamos uno más grande. ahí se nos ocurrió lo del agua que sería otro elemento. El agua porque ahí estaba la conclusión de toda la obra. El mundo se estaba secando. La excusa para usar todo estos objetos y hacer la obra y todo es como de necesitamos juntarnos, conversar y organizarnos porque está quedando la caga entonces de ahí quedó salió ese desenlace del basurero lleno de agua que además que es un basurero que hace alusión.... es una obra callejera entonces no hace demasiado ruido que haya un basurero en el fondo de la obra. No necesariamente es parte de la obra o la gente se va a imaginar que lo vamos a usar... está ahí todo el tiempo. También al lado del basurero ponemos ollas y palos que al momento del desenlace de la obra que es cuando se bota el basurero, escurre el agua, que nadie sabía que estaba así, empezamos un cacerolazo. Entonces están todos esos elementos que son objetos que están al fondo de la obra y que no se usan hasta el final y que están ahí como si...como objetos callejeros, urbanos, citando a lo urbano. A esa protesta más actual también porque están grafitados, la olla y el palo. Esos son todos los objetos materiales. Nuestros vestuarios tienen un cita al campo, como que usamos jeans y blusas floreadas por citar a que somos personas de la tierra que queremos proteger la tierra. Por un gusto estético de la directora también y también por alusión a los zapatistas. Lo otro sería la música. El basurero lo usamos como objeto sonoro y la olla también, unas maracas para el inicio para sahumar a las personas. La música envasada que marca una estructura del transcurso de las escenas en la obra y da los pies de inicio y el fin. Además de nuestro material, el cuerpo, movimiento y nuestra sonoridad en vivo

H

danza teatro callejero... En este subtítulo que le ponen a antifas que es sueños de agua...?

C

Es todo un mismo sueño es: Antifas, sueños de agua

H

Perfecto, ¿Ese nombre también sugiere una premisa para todo?. En ese sentido y considerando la materialidad y el guión, texto ¿ Como fué que trabajaron lo musical hacia el texto, como el texto como musicalidad y el texto en relación con la escena?

C

El texto de la obra son sueños que los intérpretes originales –porque existe un nuevo elenco– tuvimos en la vida real. Los contamos en ensayo y lo ordenamos y quedó la obra, acompañamos los sueños reales de cada uno de nosotros con imágenes que para lograrlas usamos el cuerpo, la música, nuestra sonoridad y los objetos... para lograr mostrar ese sueño. Con esta línea dramática también consensuamos y nos dimos cuenta que la obra entera era un sueño... que el espectador pudiera ver un sueño. Entonces eso nos orientaba hacia como tener que hacer las cosas... para que sea un sueño tiene que ser medio incoherente, dar unos cortes locos. Nos daba esa libertad de....”*es porque es un sueño*”

Bueno la música creo que no está tan concienzudamente escogida. Sin embargo, no tenemos tantas herramientas musicalmente. La persona que hizo la música que es la misma directora, bailarina no tuvo una ayuda más profunda en cuanto a lo musical. Entonces eso hace que también sea bien básica... pero aun así son buenas referencias musicales porque son músicas de bandas que ya existen y es música que logra acompañar bien la estética onírica porque es bien instrumental, es funcional al cuerpo y al texto. Tiene una flexibilidad y una forma de ser instrumental que permite que en conjunto con el cuerpo y texto ayuda a reforzar la idea. Es bien básica, no tiene mucha más intervención... Bueno la música envasada es algo que a nuestra percepción tiene una característica que ayuda a potenciar la emoción de la escena y a la vez que sea media neutra. Tampoco es nuestro estilo ser muy redundante.. ya si todo es feliz, baile, texto y música también es feliz, no, no sirve. Si la música se mantiene más o menos neutra es más adecuado para nosotras.

Nuestras coreografías no van a empezar y terminar sincrónicamente por lo que debe acompañar y no interrumpir. No tiene mucho protagonismo, como que siempre está de fondo. Y los sonidos en vivo que hacemos, si tiene protagonismo decididamente en ciertas escenas y en otras están acompañando y también ayudando a relevar la idea y emoción del texto, también así para la acción.

H

Mi investigación se basa en este trabajo interdisciplinario entre composiciones interdisciplinarias, valga la redundancia, y que considere la idea de componer música que utilice paisaje sonoro. En antifas ¿cómo crees que utilizan la idea del paisaje sonoro?

C

La obra está pensada para hacerla en la calle, entonces hay una propuesta de estar atentos a lo que pueda ocurrir...que puede ser un sonido o un perro o una persona interrumpa, hable...y la propuesta es poder hacerlo parte de... no intentar invisibilizar u omitir. En relación al paisaje sonoro creo que nosotras como intérprete intentamos un paisaje sonoro no es el que realmente está ahí sino que lo imponemos porque estamos en un situación extracotidiana haciendo una obra. entonces como la obra rompe la cuarta pared, se provoca como un ruidito que no se si es como mi subjetividad pero pienso que ese se transforma en el paisaje sonoro de todos. Eso provoca risas, asombro y nosotras sabemos que va a pasar... esta escena va acompañada de esas risas o asombro aunque el intérprete participe de la sonoridad que acompaña esa escena. Una no sabe cómo va a participar el público pero sucede que el público completa el paisaje sonoro de forma no tan aleatoria o situacional sino de forma extracotidiana. No solo un sonido de la micro, como lo cotidiano de nuestro paisaje sonoro porque se hace en la calle y siempre en la calle es una obra que no se puede no hacer en la calle...hay un paisaje sonoro en la gente que ocurre en la calle y que está intencionado en nosotras...me imagino puras forma de intencionar nosotras las sonoridades. En la escena final... la obra se

acaba caceroleando y gritando consignas del momento, apañando a las personas que se le ocurren otros gritos, afanes y así hasta que ya se termina haciendo lo ultimo afanes y nosotras mismas aplaudimos a la gente... como que termina todo disuelto. Ahí toda la gente está siendo partícipe, les pasamos ollas, palos, construyen ese paisaje sonoro.

H

¿Esa fue una decisión super consciente de ustedes textualmente, no?

C

sipo, la obra termina con todos protestando y la gente se transforma en protagonista, se disuelve el intérprete y terminamos todos protestando

H

¿Cuáles fueron las motivaciones de poder llegar ahí, cómo llegaron a la idea de armar este paisaje sonoro comunitario

C

Pienso que las decisiones fueron bastante intuitivas y lo que nos llevó para allá fue que nuestra obra es una obra/rito. Es performativa, hablamos en vivo con la gente y nos responde... eso no está pauteado, cambia cada vez que lo hacemos. Las coreografías son más bien acciones que pies forzados, hay una estructura pero la obra es más performativa con ciertos coreos más dancísticas. La performance está relacionada con el rito, teóricamente porque implica que nosotras nos disponemos a esto, vamos a hablar con la gente, en tiempo real. Es distinto la preparación ser un intérprete con una cuarta pared que va a reproducir la obra siempre igual y se tiene que ceñir a su pauta. Nuestra preparación requiere de otras disciplinas y técnicas, preparar los ojos, miradas, atención porque pueden ocurrir ruidos externos o intervenciones vas a tener que dialogar in situ lo que responda la gente por eso de principio a fin es así desde el momento en que calentamos— porque este calentamiento es público— como que la gente ya está esperando la obra y nosotras alentado ahí, armando el rito, prendiendo velas, saumeriando y todo así como...

fuimos encontrando excusas de cómo podía seguir la cosa... y eso nos llevó a ese final... La directora al finalmente tenía una imagen final que era como de aullar..." auu", Auu" y que este aullido se convierta en "auuuguaa" plásticamente esta el agua botada en el piso y rebota entonces, estas con la capucha y acabas de contar todos tus sueños entonces empezamos a protestar "aguaa, aguaaaa, aguaaa" luego de todo lo que había pasado antes como que no se podía tener otro desenlace realmente(...) Es como una brujería, también el agua...su premisa principal son más los sueños que lo medioambiental... pero lo medioambientales más, pero principal y estéticamente pareciera que son los sueños. Porque los pewmas, los sueños... son muy característicos de la cultura mapuche, son defensores de la tierra. Entonces como que en vez de tirar el rollo de defender el agua más científicamente ecologistamente lo que queremos es lograr empatía de la gente simplemente... Por eso, es como: "¿Quieres mate?" "¿Qué has soñado?", como una pregunta simple, tú ahí, yo acá : "...yo estoy preocupada de que se va a secar el agua..." después de que yo entable una conversación humana y real, te digo...te tiro el agua encima... y te digo: "yo soñe, después de todos los sueños que hemos estado teniendo, yo soñe que la tierra se secaba..." y nos ponemos a aullar. Eso es para que sea desgarrador, para que a la gente se le desgarre el corazón. Después le pasamos las cacerolas para cumplir este rito y esta brujería, con el objetivo que queremos que es: "Unanse, griten, organicense". Así llegamos a ese desenlace, era lo ideal para lo que queremos.

H

¿Puedes identificar alguna diferencia entre la Catalina artista antes de antifaz y luego de? ¿ En qué ha cambiado tu vida?

C

Si, totalmente. La verdad yo, claro como tu dices, Antifaz es una obra totalmente novedosa para mi pero que está en la línea que yo solía trabajar la calle porque bailaba en el carnaval bailaba, afro, samba, qué se yo.... yo bailaba en la calle pero no hacía una obra de danza teatro contemporáneo, pero igual era la calle y por otra parte había diseñado obras con estas temáticas con este deseo de hacer sentir al

público cerca pero no había hecho algo tan performativo, ni tan teatral en que yo dijera un texto como que hay un texto que aprende, hay una interacción con el público y... entonces como que con Antifaz igual termino de decantar... el poder que tenemos como artistas... como lo que te cuento así... nosotras hacemos Antifaz y es brujería, toda la gente activa su conciencia sobre los sueños... lo hagan pública o íntimamente... es un asunto que es concreto y real... como que le llamo brujería... no quiero que se malinterprete con algo ficticio o fantasioso sino que como consecuencia concreta que es que yo hago la obra día: viernes y sábado –domingo lunes martes– si es que hubo gente que tuviera mi contacto por internet o que me conozca personalmente que fue a la obra me escribe: “oye que loco yo después me acordé de lo que soñé oye yo me fue en el camino hablando con mi mamá y ella me contó un sueño super loco” como que por alguna razón por el hecho de que yo sea como la que les pregunta que soñaron también es como que nos volvemos un experto en los sueños. Como que la gente quiere comentar sobre sus sueños porque también a la gente les gusta esa cosa de cómo “dime que significa” nosotros no hacemos eso, nunca lo hacemos, pero como que hacemos que hablen solos y busquen su significado ellos... también te juro que se ha puesto a llover en la mayoría de los lugares en que lo hacemos, sea verano... como que algo ocurre y... en verdad todo también significa... cuando se nos prende una vela más de lo que debía se nos ha quemado el altar, se nos han roto los basureros (...) como que ocurren energías y lo que pasa entre nosotras antes de salir a escena y después cuando nos compartimos y todo. Todo es muy potente, así como: “wow, estamos haciendo algo importante, esto si está dejando una semilla clara dentro de la abstracción y lo onírico que es la obra y la danza en general”... mi experiencia con antifaz ha hecho que sea como: “ya, sí. Esto es cierto, tú puedes hacer un rito en la calle y darle una energía a la gente, esto es concreto” Además, que yo no pertenezco a alguna comunidad, tipo de educación o salud que trabaje mucho el rito. Es con este performativo que me he acercado más al rito y después de la obra he podido llegar a determinar lo ritualista que es.

H

Con respecto a esto del rito... Ustedes quieren trabajar sin esta cuarta pared y con la empatía con el público, quieren entregar un mensaje, más allá del sueño, que es súper práctico, que es como:” el agua se seca” lo medioambiental está latente y parece que estamos medios atrasados con la acción. Me gustaría que me contaras un poco ; cuál es esa fase del artefacto que hicieron... ¿podrías describirme un poco más de esa fase medioambiental?

C

Con el agua, con los mapuche. Por ejemplo decimos que mataron a Catrillanca<sup>13</sup> la policía...el mensaje se desarrolla con urgencia y con el contexto de la comunidad... como que nosotros imponemos que ese el contexto, somos una comunidad porque los intérpretes somos comunidad y llegamos tratando a la gente de la misma manera. Del momento en el que empezamos el sahumero, los involucramos ustedes son parte de nuestra comunidad y te conozco de toda la vida casi aunque ustedes no tengan la misma capucha que nosotros y ahí les decimos “que bueno que vinieron”...entonces el mensaje parte con esa introducción como qué queremos decir algún muy cierto para nosotros... partimos diciéndole a la gente tenemos una capucha para que nos vean a los ojos y los miramos a los ojos porque esto que queremos decir es de verdad y luego de hacer esa introducción y que ocurren distintas cosas yo les pregunto que han soñado, porque nosotros estamos preocupados por lo que hemos soñado, porque nuestros sueños, algo deben significar...algo que hacer, decir o que escuchar y ahí los involucramos directamente.

Ahí estamos citando de forma no literal a la causa medioambiental “ hay algo importante que nuestros sueños nos están diciendo no decimos que pero es eso es que tenemos que hacer algo pronto” y no creemos que seamos solo nosotros los que estamos soñando... quizás ustedes también lo están soñando... y ahí invitamos al público a hacerlo... todas la veces que lo hacemos la gente participa , cuando nos

---

<sup>13</sup> Camilo Catrillanca, comunero mapuche. Ver: [https://www.cnnchile.com/pais/quien-era-camilo-catrillanca-el-comunero-mapuche-que-murio-tras-ser-baleado-en-la-comunidad-temucuicui\\_20181114/](https://www.cnnchile.com/pais/quien-era-camilo-catrillanca-el-comunero-mapuche-que-murio-tras-ser-baleado-en-la-comunidad-temucuicui_20181114/)

dicen sus sueños nosotros nos miramos y decimos “ es el mismo sueño”. Instauramos esa ficción de estar teniendo el mismo sueño y que ellos son parte también de este sueño y esa ficción está en pos de que se entienda la urgencia medioambiental. Todo el rato los sueños que van transcurriendo y escenas lo que hacen es darle más urgencia de formas no literales... hasta ahí no decimos nada medioambiental... hay una parte en la que somos como el mar y hay una persona arriba de un bote y dice un texto que dice: “ se han fijado que hay aguas que se lava y se lavan pero nunca quedan limpias” y eso hace una mención al tratado de aguas y aguas contaminadas... pero donde todo es un sueño y la estética es de nuestra escuela de la danza contemporánea... como eso de dejar que el espectador interprete sin llegar tanto a lo literal... hasta el final que se dice que se sueña que la tierra se seca. Citamos al agua de distinta forma... en este gran sueño están ocurriendo catástrofes.

H

Esta es la pregunta principal de mi investigación, ya que yo hablo desde la composición musical, debo modificarla un poco para ti... entonces ¿ Cómo es posible en una obra interdisciplinaria que la composición musical, sea cual sea esto musical, y el texto se involucren con la contingencia medioambiental del planeta?

C

Voy a responderte algo igual de super íntimo... no se quizás hasta medio místico, qué se yo. Pero, por ejemplo: yo desde mi no expertis musical, mi filtro es lo que me hace sentir en el cuerpo. Esta música me provoca tensión y me toma así... esta de esta forma y esta de otra... la subjetividad que me hace sentir la siento en mi cuerpo. La escucho, respiro y conecto con mi cuerpo y se que es lo que me hace sentir ... busco lo que... como que uso mi parámetro para decidir como yo quisiera que la gente sintiera eso... no puedo llegar a asegurarlo pero si yo quiero sentir tensión y esa música me hace sentir tensión, pongo esa (...) hmmm... Yo creo que las causas medioambientales y la que sea, no se puede fingir. Si haces una obra sobre eso... o al menos lo que nos llegó a nosotros a hacer esta obra y a mi personalmente como intérprete, hacer obras es una inquietud, una obsesión, una

cosa no se puede... Nosotras no hicimos la obra para que la gente haga campaña medioambientalista, esa es una consecuencia que nos encanta y queremos potenciar porque es un aporte para la sociedad. Pero en primera instancia, es nuestra necesidad personal; de que esto nos tiene mal, nos tiene mal el conflicto medioambiental y encontramos el arte como una herramienta para hacer algo con eso, que sirve como propaganda y como material didáctico, educativo. Entonces, como esta causa, esta ideología son algo tuyo de verdad en tu corazón en tu cuerpo en tu alma en tu útero... yo siento ese como el filtro como para decir este texto con esta música con estos silencios con esta sonoridades con estos cuerpos como que es una cosa que sientes en el cuerpo y que por otra parte como artista tienes que desdoblarte en ese sentir y mirar desde fuera y decir...cómo recortar por aquí, por allá para que también no sea solo un vómito de tu propio sentimiento y que sea algo para las personas también... que sea legible, interesante, que te mantenga atento porque al menos yo pienso eso... uno como artista tiene que pensar en el espectador siempre si no, sólo lo haces para ti.

Es congruencia entre una compo que use sonido movimiento y texto...y que quiera expresar una causa medioambiental en este caso...en mi experiencia, está totalmente en algo muy intuitivo que se siente muy en el cuerpo, combinado con una capacidad de intentar tener un ojo externo al respecto... para también decidir qué es lo mejor.. porque a veces también no se necesita que música y texto vayan tan congruentemente a veces la música es como el intérprete invisible que dice lo que no está diciendo nada más, ni un cuerpo, ni un objeto...ahí está como esa capacidad personal de ser una directora compositora que te hace filtrar y también está el estilo, como...qué estilo te gusta, porque claramente hay música por ejemplo por la materialidad del instrumento te llevan a distintos lugares... si es cuero, metal, madera...vientos o cuerdas... entonces también hay un estilo que uno puede decidir en base a esta causa...sabiendo igual conscientemente que referencias culturales hay porque esto nuevamente, insisto ,todo está inserto en algo social, algo que vas a interactuar con un espectador, nunca podemos obviar esos símbolos sociales... incluso hay cosas estudiadas psicológicamente...esta imagen te lleva aca o esta otra aquí...no se puede obviar nada de eso.

En relación a la materialidad de la música y del texto; es distinto si hablo con modismos chilenos o si hago lenguaje formal... quizás te lleve a un teatro más tradicional... Quizás si yo quiero que la gente se sienta más cercana no le tengo que hablar como el teatro shakesperiano... porque no es cercano... quizás puedo hablar con un “sipo” y se van a sentir al tiro cerca, sabemos que eso pasa... en nuestro caso nosotros somos un sueño entonces tampoco queremos estar tan cerca así no podemos usar ese lenguaje tampoco entonces es una decisión como la materialidad del estilo del texto y la música, movimiento, vestuario... todos estos estilos están en diálogo con nuestra ideologías , causas , filtro cuerpo que nos va guiando con el sentir y nuestra responsabilidades de estar informadas cuáles serán las lecturas sociales sobre los símbolos y signos.

Personalmente, tengo una rueda de composición. Es una rueda que es un ciclo de cuatro fases... más o menos es como la exploración y codificación... tenemos una causa y mensaje, exploramos... con sonidos y materiales.. improvisando lo que se nos ocurra con esa causa y mensaje... entonces con esa exploración ocurre una codificación... cuando después haces una pausa de esa exploración y miras desde afuera y haces el análisis... y en eso te das cuenta que.. “cada vez que esto sonaba bajo nos movíamos de esta forma” entonces eso quedó como un código interno... aquí todavía en esta fase que sería la primera... estamos todos entre nosotros, nuestro mundo interno, que parte de cero y va salir de ahí... sin considerar lo social el contexto... un mundo de cero, donde se crea la exploración y codificación. En eso hay que tener ojo para hacer los últimos ajustes, pensando en un público... porque en el fondo lo que pasa en este momento rompe todas las reglas... ahí por primera vez en el proceso compositivo se creó un desdoblamiento ya no existe este único mundo sino una dualidad, una estructura y una acción del intérprete entonces entre estructura e intérprete se encuentra un primer encuentro con un otro. en este caso es invisible pero es lo más cercano a hacerla con público.

## **Conclusiones.**

A través del trabajo periódico, compartido y colaborativo, he podido apreciar que las causas medioambientales en las creaciones interdisciplinarias, son cada vez más presentes en nuestra cultura y, en general, como se decía anteriormente, el cuidado de los ecosistemas es un valor que las personas conocen como positivo y de gran aporte para la comunidad. Sin embargo, se hace urgente potenciar más allá del umbral conocido, ya que este conocimiento cuenta con distintas microbrechas –y no se hace necesario crear otra– en donde el individuo podría tener más presencia en la toma de decisiones que afecten en lo profundo, y transformarse en un filtro mucho más adecuado para modificar desde lo particular a su forma más estructural. Considerar que en el asunto de las obras medioambientales siempre existirá un factor perpetuo en la creación, que es el factor social o circunstancial que ofrece la atención del público, su apreciación y juicio.

El trabajo reflexivo hecho en esta ocasión, a mi parecer, deja una sensación de que el cuidado del medioambiente y su relación con los artistas pasa por responsabilidad de los mismo compositores musicales y artistas en general. Dar más cabida a los temas medioambientales en las charlas cotidianas o en nuestros fondos sonoros es una tarea que queda pendiente día a día. Considerando diariamente, desde el inicio de esta investigación, las publicidades, propagandas, actividades e información circulaban rápidamente, puedo decir que el cuidado del medioambiente hoy en día ya es un tema popular, pero con algunos reparos, ya que posiblemente los esfuerzos desde las artes no son suficientes para generar cambios prácticos y veloces en la vida de las personas, en comparación al veloz deterioro de los ecosistemas, y más allá de eso, al deterioro de la salud física y mental de las personas.

Otra reflexión importante en esta investigación, es que en general, cuando se habla de cuidado de medioambiente, las personas podrían estar sumidas en una

ilusión donde la relación persona -medio ambiente o, en un plano más amplio, humano- tierra aún puede ser restacable, una visión optimista, pero que, sin embargo en proyección, parecen distante debido a las relaciones de consumo intercontinentales del planeta. Los países más ricos son los que cuentan con más recursos técnicos para cultura, educación y artes para el cuidado del medio ambiente– No menos importantes sus políticas de regulación medioambiental–. Viven una realidad totalmente separa y consumista de los países más pobres del mundo y por el contrario, los países más pobres del mundo son los que más contaminan por la hiper industrialización o el extractivismo subcontratado. A mi parecer, no existe una sola forma de frenar esta relación tóxica entre el humano y el planeta ya que pese a que encontremos metodos de preservacion de los ambientes acústicos, esta visión conservadora queda limitada luego de cumplir su objetivo debido a la sobrepoblación mundial y la necesidad de todas las personas de vivir y sobrevivir en comunicación y relación con un otro, o con su pluralidad.

Finalmente, surge algo muy importante, y es el diálogo con los colegas; compositores musicales, actores, bailarines, artistas plásticos y fuera del gremio de las artes también debe ser considerados; ingenieros, arquitectos, médicos. Hacer circular la información podría ser la acción más potente en esta investigación. En mi opinión, y como se decía anteriormente, las expresiones artísticas no necesariamente buscan un fin último para los espectadores, sino intentan dar la posibilidad desde la necesidad del artista para que otros busquen el sentido en su cotidiano.

## Bibliografía

1. Aristóteles(1974) *La poética*. Recuperado de:  
<https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>
2. Borgdorff, Henk (2004). *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam. School of the Arts.
3. Colassesano, M (
4. García, E ( 2006) *¿Por qué nos preocupa el medioambiente y por qué esa preocupación es tan frágil?*. Recuperado de:  
[https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1249500753.12\\_humanidades\\_2.pdf](https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1249500753.12_humanidades_2.pdf)
5. Mejía, J (productor). *La poética de Aristóteles - Estética Antigua [Youtube]*. De: <https://www.youtube.com/watch?v=AbUawtuZhRY>
6. Levack Drever(2016). *Composición con paisajes sonoros: convergencia entre etnografía y música acusmática*. Recuperado de:  
<https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/11/03/composicion-con-paisajes-sonoros-convergencia-entre-la-etnografia-y-la-musica-acusmatica-p-or-john-levack-drever/>
7. López Cano, R, San Cristóbal, U (2014) *Investigación artística en música. problemas, métodos, experiencias, y modelos*. Barcelona
8. Otondo, F (2018) *Paisajes sonoros reales e imaginarios*. Recuperado de:  
<http://resonancias.uc.cl/pt/N%C2%BA-42/paisajes-sonoros-reales-e-imaginarios-pt.html>
9. Schaeffer, P (1988)*Tratado de los objetos musicales*. Recuperado de:  
[https://monoskop.org/images/1/1e/Schaeffer\\_Pierre\\_Tratado\\_de\\_los\\_objetos\\_musicales.pdf](https://monoskop.org/images/1/1e/Schaeffer_Pierre_Tratado_de_los_objetos_musicales.pdf)
10. SCHAFFER, Murray Raymond. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994.  
recuperado  
de:<https://es.scribd.com/doc/295531422/El-Paisaje-Sonoro-y-La-Afinacion-De-l-Mundo-Raymond-Murray-Schafer>

11. Ted talks (productor) *TedGlobal 2013 Bernie Krause: The voice of the natural world*. De <https://www.ted.com>
12. Tironi, M (2016) *algo raro en el aire: sobre la vibración tóxica del antropoceno*. recuperado de:  
[https://udp.academia.edu/CuadernosdeTeor%C3%ADaSocial/A%C3%B1o-2-\(2016\).-n%C2%B04](https://udp.academia.edu/CuadernosdeTeor%C3%ADaSocial/A%C3%B1o-2-(2016).-n%C2%B04)
13. Truax, B (1996) *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos de ambiente*. Contemporary music review.
14. Westerkamp, H (2003) *Tres ideas*. Recuperado de:[http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wester\\_ent.html](http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/wester_ent.html)
15. Westerkamp, H (2015) *La naturaleza disruptiva de la escucha*. Recuperado de:<https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/>

## Portafolios

### **Index:**

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AN3pXRvH3sRI&id=E3DD7F750D03BB09%219503&cid=E3DD7F750D03BB09>

### **Retratos sonoros(partes y audio):**

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AN3pXRvH3sRI&id=E3DD7F750D03BB09%219803&cid=E3DD7F750D03BB09>

### **Proyecto Poetisa(partes y audio):**

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AN3pXRvH3sRI&id=E3DD7F750D03BB09%219802&cid=E3DD7F750D03BB09>

### **Otros proyectos:**

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AN3pXRvH3sRI&id=E3DD7F750D03BB09%2118815&cid=E3DD7F750D03BB09>